



El radioteatro en Colombia (1935-1975)

Jesús Antonio Chávez Candia

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Departamento de literatura
Bogotá, Colombia
2017

El radioteatro en Colombia (1935-1975)

Jesús Antonio Chávez Candia

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Estudios Literarios

Director:

Doctor, Iván Vicente Padilla Chasing

Línea de Investigación:

Teatro colombiano

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de literatura

Bogotá, Colombia

2017

*A mi madre Luz Mila Candia Rico
y a mi hermana Claudia Briceño Candia*

Resumen

En esta investigación explicamos el radioteatro en Colombia como fenómeno estético, histórico, social y cultural, y lo estudiamos como parte importante del proceso de formación y afianzamiento del campo cultural en Colombia. En este proceso tuvimos en cuenta las preocupaciones esbozadas por Fernando González Cajiao en su *Historia del teatro en Colombia*. Con ello en mente, buscamos llenar parte de vacíos que aún persisten en la historia del teatro colombiano. Con base en presupuestos de la sociología de la literatura y la cultura, abordamos el radioteatro inicialmente como un fenómeno estético que desarrolla sus propias estrategias artísticas y luego como un fenómeno cultural que participa de la complejidad histórica y social de la Colombia del siglo XX. En este sentido, el radioteatro, además de contribuir en la ampliación del público radioescucha, como medio de difusión de valores para el gran público, aparece como un espacio de confrontaciones entre diversas ideologías e intereses políticos, éticos, estéticos, institucionales. Este tipo de aproximación implica entender las relaciones que se establecen entre la radio como fenómeno técnico y sus relaciones con la cultura y el arte en general.

Palabras clave: radioteatro, arte, dramático, literario, musical, ética, política, estética.

Abstract

In this investigation we explained the radio-theater like a sthetics, historic, social and cultural phenomenon, and we studied it like part of a process of formation and consolidation of Colombia's cultural field. In this process we took into account the preoccupations sketched out by Fernando González Cajiao in his book *Historia del teatro en Colombia*. With this in mind, we searched to cover some empty aspects Colombian theater's history, current yet them. Based on literary and cultural sociology specifications, we approach to the radio-theater, initially, like a sthetics phenomenon that developments itself artistic strategies and we approach to the radio-theater, then, like a cultural phenomenon that participates of the Colombia historical and social complexity in the Twentieth century. In this sense, the radio-theater, in addition to contribute to extension radio listener public, like media of values diffusion for public massive, appears like a space of confrontations between several ethics, politics, sthetics institutional ideologies and interests. This kind approach implies to understand the relationship stablished between the radio like technical phenomenon and its relationship with the general art and culture.

Keywords: radio-theater, art, dramatic, literary, musical, ethics, politics, sthetics.

Contenido

Resumen.....	I
Abstract	II
Introducción	1
Primera parte	11
Aparición del radioteatro en Colombia: circunstancias históricas, sociales y culturales.....	11
1. Elementos para una historia del radioteatro en Colombia	11
1.1. La radio como revolución técnica: una nueva y mejor forma de comunicación	13
1.2. La radio en la cultura y en la producción cultural	15
2. La radio y el arte	18
2.1. La fusión de la radio y el arte: funciones sociales	23
3. La radio en Colombia.....	28
3.1. La radio y algunos aspectos claves de la cultura en Colombia.....	30
4. El radioteatro en Colombia	35
4.1. El radioteatro y el Estado	37
4.2. El radioteatro y la Iglesia	42
4.3. El radioteatro y la empresa privada	46
Segunda parte	52
El radioteatro y las artes: una aproximación estética.....	52
1. El radioteatro y el teatro	52
1.1. Representación e interpretación en el radioteatro	54
1.2. De la puesta en forma escénica a la puesta en forma acústica	61
1.3. Forma de representación sonora: el poder de la voz	69
2. El radioteatro y la épica.....	74
2.1. Adaptaciones y creaciones	76
2.2. El radioteatro y la tendencia épica.....	81
2.3. El narrador radioteatral.....	87
Consideraciones finales.....	98
Bibliografía	110

Introducción

En el seminario de Profundización en dramaturgia dirigido por el profesor Iván Padilla Chasing, comparamos líneas de desarrollo del teatro en la cultura occidental entre sí y seguimos, en parte, el influjo de las ideas y el desarrollo de estas en nuestra cultura, para comprender, en la medida de lo posible, los temas, problemas, tendencias y desarrollo del teatro en Colombia. Como es de suponer, en un estudio de este tipo, hicimos un estado del arte que diera cuenta de los intentos emprendidos por hacer una historia del teatro en Colombia. Con gran sorpresa, encontramos, por un lado, que existen enormes vacíos y deudas con obras, autores, movimientos y fenómenos relacionados con dicha historia; por otro, hallamos que, hacia 1986, Fernando González Cajiao observó circunstancias parecidas a las actuales y, por ello, había “querido contribuir con [su *Historia del teatro en Colombia*] a llenar este lamentable vacío y, ojalá, estimular el inicio de investigaciones más amplias y específicas que las que hasta ahora se han hecho en el país sobre esta importante área de nuestra cultura, que refleja, quizá mejor que ninguna otra, el proceso apasionante de nuestra nacionalidad” (1986: 7).

La empresa llevada a cabo por González Cajiao intenta dar cuenta de una historia del teatro en Colombia con proporciones ambiciosas y nobles: desde los orígenes, con el estudio de “la herencia literaria que nos dejaron los antepasados pre-hispánicos de Colombia” (González Cajiao, 1986: 11), hasta las prácticas teatrales contemporáneas a él en la década del sesenta, que “representa, en el contexto de nuestra historia, la lucha por la profesionalización de un oficio hasta entonces desempeñado en forma aficionada, por medio de la creación de empleo y de cierta estabilidad laboral [...] en aquellos lugares donde pudieran llevarse a cabo las actividades dramáticas en forma estable” (387). Resulta ambicioso el objetivo que se plantea el autor, porque son muchos los problemas y los vacíos que se deben enfrentar; sin embargo, es noble porque se preocupa por atender, de la mejor manera posible, los problemas, temas, movimientos, etc., con el fin de motivar nuevas investigaciones.

En consecuencia con lo anterior, tomamos conciencia de lo problemático que resulta encontrar tantos vacíos en nuestra historia cultural colombiana para el desarrollo de una

historia del teatro, pese a los esfuerzos que hemos señalado. Además, debido a la persistencia (tres décadas) de las deudas con nuestra historia cultural, como investigadores reafirmamos nuestra preocupación por algunos problemas apenas esbozados, sin mayor desarrollo, y la importancia de tratar de contribuir en el esclarecimiento de los procesos del arte dramático en Colombia. A título personal, me interesan en gran medida las relaciones existentes entre los avances tecnológicos y los productos de la cultura, en general los que tienen que ver con el arte y en especial aquellos que se relacionan con los estudios literarios, por tal motivo me interesé de inmediato en el radioteatro como fenómeno cultural de suma importancia para el desarrollo de nuestra cultura. Me propuse estudiar, entonces, el radioteatro y encontré un maravilloso respaldo en dicho seminario.

En este sentido, para nosotros¹ *Historia del teatro en Colombia* representó un excelente punto de referencia, porque nos permitió identificar objetos de estudio y desarrollar una serie de investigaciones, que intentan profundizar, en la medida de lo posible, en autores, obras y, como la presente, en fenómenos importantes para nuestra historia cultural colombiana. En su historia del teatro González Cajiao comenta la aparición del radioteatro en una perspectiva panorámica en la que priman la descripción y catalogación de algunas obras. Su capítulo apenas esboza una problemática de movimientos basados en generaciones. Estos van desde los principios clásicos pertenecientes a los Centenaristas, los principios contestatarios de Los Nuevos hasta el teatro de corte Experimental: “Para cerrar ahora nuestro rápido vistazo sobre algunos de los dramaturgos “nuevos” que acudieron a la radio al habérseles cerrado toda oportunidad en el teatro, hablemos brevemente de otros tres autores que ofrecen algún interés, cuyas obras fueron transmitidas por la Radio Nacional en la década de los cuarenta” (1986: 233).

A lo largo de la descripción de personajes, argumentos, etc., de obras, en las que destacan las de Oswaldo Díaz Díaz, González Cajiao enuncia problemas interesantes que no explica pero que dan lugar a reflexiones y abren perspectivas en la elucidación de la

¹ Uso la tercera persona en plural como voz a lo largo de este trabajo por motivos justos y prácticos. Justos, porque las discusiones en el seminario tanto con el profesor como con los otros compañeros de estudio enriquecieron el trabajo aquí presente en la medida que me permitieron entender varios problemas relacionados con la historia del teatro en Colombia y los vacíos que aún persisten en ella. Prácticos, porque una vez escogido mi objeto de estudio, la investigación ha sido guiada con profesional interés académico por Padilla Chasing. Todo ello significa equipo de trabajo, necesario para la investigación literaria y, por tanto, que más de uno participó en la investigación del presente trabajo.

historia del teatro nacional. En relación con nuestro asunto, podemos destacar la idea según la cual, en Colombia, la renovación del teatro se da “indirectamente estimulado por la fundación de la Radio Nacional” (225). En su propuesta historicista, la radio aparece como espacio útil para que nuevos dramaturgos afirmaran sus apuestas artísticas en un proceso de tensiones, según él, “fue en la radio donde halló finalmente acogida una nueva visión combativa; la renovación, es claro, no llegó de la noche a la mañana; sólo en 1946 funda Bernardo Romero Lozano el primer teatro experimental” (227). De igual manera, González Cajiao observa el influjo en la práctica teatral de nuevas formas de representación como la del cine: “[*Expreso*] comparte con **Chonta**, por ejemplo, el frecuente cambio escenográfico, más justificado en aquella obra, sin embargo, de manera que ya puede percibirse en esta obra la influencia del cine” (1986: 230); Desde su punto de vista, las relaciones entre una nueva tendencia y el uso de elementos literarios se observan ya en *La Gaitana* obra que “a pesar de haber sido escrita en 1937, parece ya concebida para la radio; en efecto, el tono narrativo hace que los tres brevísimos actos parezcan largos” (1986: 232). Nos enfrentamos, por tanto, a explicaciones sucintas que despertaron en nosotros grandes inquietudes:

Es claro que la radio afectó el estilo del teatro hecho en esta época (la influencia es patente, por ejemplo, en **Scherzo** de Rafael Guizado, que hemos visto), pero también es cierto que el tono evidentemente discursivo era ya desde años antes su característica más saliente. Es lógico y natural que en 1940 las diferencias en los medios del teatro, la radio y, más tarde, la televisión, no estuvieran todavía bien establecidas, de manera que el carácter literario y bibliófilo del teatro tendió a enfatizarse cada vez más al transmitirse por la radio, ya que no exige acción y el público no está presente; es un hecho, sin embargo, que cuando estos grupos radiales salieron al fin a los escenarios, dieron origen a otro tipo de drama, que es el experimental (...). (González Cajiao, 226)

Así, en el caso particular de este estudio nos enfocamos en el fenómeno del radioteatro en Colombia, puesto que está íntimamente relacionado con el desarrollo tecnológico del país. La tecnología y el teatro, una de las manifestaciones artísticas más antiguas de la humanidad, se fusionan y conjugan de manera particular hasta el punto de dar lugar a uno de los fenómenos más importantes del campo cultural colombiano. Dentro de los fenómenos socioculturales que significan el proceso de modernización tecnológica en Colombia, en las primeras décadas del siglo XX, aparece la instalación de la radio (1923). En el proceso de su desarrollo se destaca la participación de aficionados a la radio y a la electricidad. La radio se fue afianzando y pronto alcanzó gran fuerza: aparecieron un

gran número de cadenas y emisoras, tanto privadas como públicas y, en relación con esto, la publicidad, los programas políticos y educativos, entre otros, que muestran un espacio ambicionado para aquellos que buscaban abrirse un lugar en el “campo cultural” (Bourdieu 1995), político, etc. Este proceso de búsqueda y de posicionamiento se hace cada vez más complejo con la llegada de la televisión a Colombia en 1954. Teniendo esto en cuenta, nos interesó estudiar el fenómeno del radioteatro entre los años 1935 y 1975, momento en el cual se crea una verdadera cultura radial y una sociedad de radioescuchas. Colombia es sin duda un país de radioescuchas.

Aunque hubo una gran cantidad de emisoras que influyeron en la vida cultural de Colombia en la época del auge radial y sus inicios, hay poca información acerca del fenómeno y, por lo general, tan solo se enuncian ciertos aspectos que dejan una cantidad enorme de vacíos². Actualmente, se han hecho montajes ocasionales de obras en radioteatro que conmemoran el fenómeno de las décadas pasadas, pero no se ha hecho un estudio juicioso y profundo que dé cuenta de él, de lo que significó, de los intereses que en él mediaron, ni de sus efectos; es decir, no hay un estudio del impacto que el radioteatro tuvo en su momento ni de su sentido cultural en Colombia. No obstante, se cuenta con archivos

² Sandro Romero Rey escribe acerca de *Edipo Rey* que “la difusión de los grandes clásicos de la literatura universal se convertiría en un referente cultural de reconocida importancia en la sociedad colombiana y un buen ejemplo de dicho paradigma sería la adaptación de la citada tragedia para las ondas radiales” (2015: 299). Sin embargo, podemos observar que hace falta desarrollar esta aseveración con argumentos que expliquen por lo menos el proceso y las implicaciones de dicho referente cultural. En *Mirando solo a la tierra: cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*, un libro que trata de cómo el cine transformó prácticas y costumbres en la sociedad de Medellín, Germán Franco Díez menciona el radioteatro como un fenómeno que participa en dichas transformaciones: “La Compañía Barragán, además de ser heredera de la tradición generada por la compañía de Virginia Fábregas, también presentó obras de la tradición teatral española; pero es en el repertorio de Virginia Fábregas en el cual abundan obras de teatro español, con mucha frecuencia zarzuelas, entremeses y sainetes, cuyo peso en la cultura urbana de Medellín y en las percepciones colectivas de los antioqueños es considerable y reconocido. Estos formatos fueron desapareciendo de las representaciones teatrales con la masificación de los radioteatros” (Franco, 2013 :92). Cuando se refiere a dicho cambio se vale del concepto de radioteatro de manera coloquial, con lo cual no queda claro si se trata de un nuevo “formato” masificado, como puede deducirse de su apunte general, o si se trata de las primeras obras de radioteatro que se presentaron en vivo en salas, teatros y auditorios, con la particularidad de que se transmitieron por radio de onda corta ante un público distante y disperso, aparte del que estaba presente en el lugar de la emisión. En el ensayo “La radionovela y el folletín”, Federico Medina Cano hace un parangón entre radionovela y el folletín: “El patrón textual de la radionovela es el folletín. Por esta razón su estudio debe partir del reconocimiento de este género de la literatura popular y de sus esquemas narrativos, y de la evaluación de su influencia y permanencia” (1998: 93). Este ensayo enuncia de manera interesante las particularidades del folletín, dejando entender el influjo que tuvo en el género radioteatral, sin embargo, lo consideramos insuficiente cuando pensamos en una aproximación estética del radioteatro: no solo el folletín influye en la radionovela, más bien el radioteatro en una de sus presentaciones hace uso de las estrategias del folletín entre otras como el arte dramático, novelas de todo tipo, etc.

olvidados tanto en las emisoras como en distintas bibliotecas que precisan ser revisados para orientar la explicación de dicho fenómeno. Así pues, se trata de una manifestación cultural que hasta hoy es recordada porque mucha gente ha escuchado historias acerca de la transmisión de obras de teatro por radio, y no solo eso, también de radionovelas y cuentos. En la historia cultural y social de Colombia existe un fenómeno llamado Radioteatro, al que no se le ha prestado la atención adecuada hasta el momento. Razón por la cual nos encaminamos hacia su investigación.

Con la llegada de la radio a Latinoamérica en las primeras décadas del siglo XX, la innovación de la radio fue vista como un medio para fortalecer el contacto con los ciudadanos de las respectivas naciones. Con el poder mediático radial se buscaba consolidar un amplio público al que se pudieran dirigir las instituciones³ con mayor eficacia: la radio proporciona, en el ámbito de la comunicación, un mayor alcance y una mayor rapidez. Los pueblos latinoamericanos estaban en la mira como público receptor de todo tipo de intenciones ideológicas ostentadas por las diferentes instituciones sociales y culturales que aún estaban afianzando la idea de nación. Los Estados de gobierno y los sectores políticos, la Iglesia, las empresas privadas y los diferentes agentes culturales vieron en la radio un medio ingente de difusión. La innovación radial les proporcionaba no solo un medio, sino un instrumento de poder para emitir sus discursos y sistemas de valores con el fin de crear diferentes impactos en el imaginario de sus pueblos:

Gracias a la espléndida cooperación de la Radiodifusora Nacional de Colombia, ha sido posible para nosotros desarrollar un destacado programa radial que no sólo cumple con todos los requisitos de una buena producción dramática sino que al mismo tiempo significa una oportuna y maravillosa contribución en el campo de la educación. Bajo el título de *Grandes Hombres de las Américas*, ha sido él un medio o vehículo para retratar, en forma interesante y amena, las vidas de nuestros grandes antepasados —estadistas o guerreros, científicos o mártires— que tanto contribuyeron al desarrollo de los ideales de independencia, libertad y democracia en el Nuevo Mundo, y al bienestar de la humanidad en su conjunto. (Forney A. Rankin, 1994: 3)

³ Esto es evidente en un discurso de Gustavo Rojas Pinilla en 1954: “La concentración y el desfile de los representantes de las 312 parroquias que abarcan ya el territorio de 12 Departamentos y dos Intendencias, viene a testimoniar el esfuerzo gigantesco que por medio de las Escuelas Radiofónicas está adelantando la Iglesia Católica para mejorar la educación y salvar a Colombia del analfabetismo inclemente, y demuestra de manera inequívoca su identidad de propósitos con el Gobierno para rescatar al pueblo de la ignorancia, sin que cuenten para nada las explotaciones de que fue víctima por los exclusivismos políticos” (23).

A la radio se vincularon complejos proyectos sociales, culturales y políticos que, a primera vista, evidenciaban el interés por mejorar la calidad de vida de los habitantes de cada nación. Sin embargo, la radio como factor determinante, sugestivo y polémico lleva consigo cargas fuertes de intenciones ideológicas. Enfocándonos en el campo cultural, pero en modo alguno desvinculando la globalidad del fenómeno y sus circunstancias, nos interesa ver cómo el arte dramático se vincula a las innovaciones mediáticas y funge en concomitancia con la radio en el campo nacional colombiano de la comunicación masiva.

En el caso de Colombia, el radioteatro fue un fenómeno que participó en un contexto en el que el Estado y las instituciones sociales pretendían mejorar, a través de sus programas y proyectos, la calidad de vida de los colombianos. Por ejemplo, bajo el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, el Estado buscó la manera de difundir las propuestas, las metas y los beneficios de gobierno enfocándose en la unión, el progreso y la educación a través de la radio⁴; la Iglesia apoyó estos proyectos y, además, fomentó un sistema de valores católicos con los que se pretendía aleccionar y corregir moralmente al pueblo y conformar una sociedad armoniosa, honesta y carismática (Ocampo, 1954: 25).

El radioteatro como medio de difusión de valores para las masas es complejo y resulta imprescindible para la historia de Colombia como objeto de estudio, ya que representa un espacio para la confrontación de diversas ideologías e intereses institucionales. ¿Cómo se ve, en este proceso de enriquecimiento cultural, el radioteatro frente a un pueblo que hasta no hacía mucho y bajo circunstancias bélicas se reconoció como nación? ¿Qué funciones o agencias socioculturales entró a desempeñar el radioteatro? ¿Cómo se integró a la vida de los colombianos? En calidad de instrumento ¿fue aprovechado por los sectores políticos e ideológicos? ¿Con qué fines es visto el radioteatro por las instituciones sociales? ¿Qué estrategias, objetivos e intenciones de los agentes rodean el fenómeno del radioteatro? A diferencia de Colombia, en el caso de Argentina, por ejemplo, hay estudios que se ocupan de su época radioteatral: “El radioteatro consistía en dos prácticas (emisión radial y representación teatral) distanciadas espacial y temporalmente. Por ejemplo, capítulos de FACHENZO, EL MALDITO se emitían diariamente durante la semana y durante los fines de semana se ofrecía una versión

⁴ Véase *El presidente de la república y las escuelas radiofónicas de Sutatenza*.

teatralizada, y por ende sintética, en escenarios de clubes, escuelas o cines. También se podía salir de gira una vez finalizada toda la emisión radial de la obra” (Gotlip, 2001:12). Con esta investigación buscamos llenar este tipo de vacíos.

Para tal fin, decidimos escoger el lapso de tiempo comprendido entre 1935 y 1975, puesto que este periodo comprende, después de la instalación de la radio (1923) y su desarrollo técnico en los años posteriores, la fusión de este medio masivo de comunicación con el teatro y la literatura (los primeros montajes o adaptaciones radiales de obras aparecen hacia finales de la década del treinta en La Radio Difusora Nacional), la instalación de la televisión en 1956 y una especie de declive del auge radial debido al desarrollo comercial de la televisión en Colombia después de 1975. Durante este periodo, los colombianos además de ser radioescuchas pasan a ser televidentes.

En la medida que nos interesamos por un fenómeno de índole sociocultural, inicialmente nos apoyamos en la teoría de los *campos* de Pierre Bourdieu. La idea de “campo” comprende un sistema complejo de vínculos o relaciones de competencia que se determina por una jerarquización que genera correspondencia y tensiones: “El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementaridad [sic] o antagonismo, etc.) entre posiciones” (Bourdieu, 1995:342). El concepto es útil para analizar no solo las relaciones que se establecen entre las instituciones (Iglesia, Estado, Empresa Privada) y el desarrollo del campo cultural como tal, sino también con el desarrollo técnico y comercial. En este sentido, aquí utilizamos este concepto para explicar la manera como el fenómeno radial, fenómeno esencialmente técnico, entra en tensión con otros elementos del campo cultural, en particular, las artes escénicas, la literatura, la política, etc.

Decir que Colombia es un país de radioescuchas implica la necesidad de explicar las funciones del radioteatro en las distintas fases de la época. Para ello nos pareció oportuno el andamiaje conceptual en la propuesta teórica de Mukařovský: Intención, función y valor estéticos. La manera como se configura la obra radiofónica, la finalidad que se propone que cumpla en cada radioescucha y la valoración que este hace a partir de dicha obra son capitales para entender, en contraposición a las diferentes posturas ideológicas de la época, el complejo proceso de desarrollo del radioteatro frente al enriquecimiento cultural.

Según Roman Jakobson el texto literario tiene ciertas particularidades que lo diferencian de otros discursos⁵. Esta particularidad la pudimos estudiar en el radioteatro a la luz de la propuesta analítica de Anne Ubersfeld a través de la conceptualización “Texto-representación”. La radialización de los diferentes textos en los que se enfoca el radioteatro a lo largo de su desarrollo tiene que ver directamente con la doble naturaleza de las obras teatrales, cuya relatividad ha variado durante la historia del teatro. Además de ser un fenómeno escénico, la obra teatral es también un fenómeno escrito, característica que hace posible la lectura de una obra de teatro; esta peculiaridad, sin embargo, obedece a que la obra está destinada a ser representada y que en ella deben consignarse diferentes anotaciones (didascalías) que orientan su ejecución en el escenario, es decir influyen en el texto de la representación. Todo texto radializado se enfrenta a este proceso. Aunque haya casos en los que no se encuentre algún registro escrito de una obra, como en los casos del teatro colectivo, por ejemplo, la relación entre el texto dramático y el texto de la representación es dialéctica; se da un influjo recíproco que da lugar a la adaptación, a la interpretación, a la tendencia de seguir en lo posible fielmente los planes de la obra teatral, a la configuración de ambientes sonoros específicos, etc. De esta manera, el concepto nos prestó gran utilidad porque nos permitió explicar las posibilidades que tiene un autor para transmitir su pensamiento artístico a través del poderoso medio de la radio; nos ayudó a entender tanto las exigencias como las ventajas que ofrece dicho medio en las nuevas experimentaciones dentro del desarrollo del campo cultural en Colombia; y, por supuesto, nos sirvió para entender de qué manera se piensa una obra radializada en la época y las reacciones que se generan a partir de ello.

La ventaja que ofrecen estos conceptos lleva implícita la capacidad de entender a cabalidad las relaciones que se establecen a través del radioteatro entre texto/sociedad y texto/ideología. Con el radioteatro y su devenir inmerso en la cultura colombiana se desarrolló, como consecuencia del fenómeno, un público que asistió por medio de la imaginación a un espectáculo sonoro. Este caso es totalmente nuevo en comparación con el que se tiene en el caso del teatro en el que se genera un público presencial que asiste a un espectáculo diferente. La particularidad del teatro en cuanto a su multiplicidad de

⁵ En un capítulo de *Ensayos de lingüística general*, “Lingüística y poética”, Jakobson estudia las funciones del lenguaje. De acuerdo con ellas explica la diferencia discursiva en relación con otros discursos cuando la función poética, predilecta del texto literario, es predominante.

transmisión de sentidos en la representación, sin querer despreciar la importante parte que desempeña el texto dramático allí, recuerda que todos los elementos escénicos transmiten, comunican sentido a través de todas las vías posibles: el sonido, la luz, los trajes, el silencio, los gestos, etc. Esta particularidad es importante tenerla en cuenta para el radioteatro, pues es precisamente allí donde se necesita que los signos fluyan y se transformen para suplir la ausencia impuesta por las ondas radiales: la representación visual. Resulta pertinente tener en cuenta, de acuerdo con Honzl, la mutabilidad de los signos teatrales. Unos signos en ausencia de otros reciben su carga connotativa y suplen las necesidades espectaculares. Los signos cobran valores distintos de acuerdo a las necesidades de la obra en escena y están en función de un espacio representativo. El mismo Honzl nos da un ejemplo de esto: “Recordemos también que en ocasiones el cine mudo era llamado *teatro* visual y que el drama radial podría denominarse *teatro* auditivo” (Honzl, 2013: 159). Este concepto es útil para entender la manera como se configura un espectáculo particularmente nuevo para un público nuevo: el radioescucha.

Con esto en mente, buscamos dos grandes objetivos. Dar cuenta del radioteatro en Colombia como fenómeno histórico, social y cultural y estudiar el fenómeno como parte de un proceso de formación y afianzamiento del campo cultural en Colombia. Para poder explicar el fenómeno del radioteatro en Colombia, dividimos esta investigación en dos partes y unas consideraciones finales. En la primera parte, explicamos algunos aspectos fundamentales de la radio en la cultura, ya que la radio es uno de los fundamentos principales del radioteatro. Para ello, estudiamos algunos problemas de la radio a nivel mundial, cómo esta se mezcló con la cultura y posteriormente con el arte. Hicimos esto con el fin de poner en perspectiva la radio en Colombia, su interacción con algunos aspectos problemáticos de suma importancia para el desarrollo de nuestra cultura y luego cómo la radio se aunaba con las artes en Colombia de acuerdo con los modos de producción de sus instituciones sociales dominantes: El Estado, la Iglesia y la industria. Con ello pudimos dilucidar cómo se inserta el fenómeno en la formación del campo cultural, explicando sus objetivos e intereses y, también, pudimos explicar cuáles y cómo son las relaciones que establece el radioteatro en el desarrollo del campo cultural colombiano.

De acuerdo con lo anterior, en la segunda parte, estudiamos el otro fundamento del radioteatro: la dimensión artística. Mediante una aproximación estética al radioteatro,

dilucidamos cómo éste se apropia de elementos del arte dramático, literario y musical para configurar sus sentidos y códigos semánticos. Por tal motivo, la segunda parte consta de dos secciones: por un lado, la sección que estudia las relaciones entre el radioteatro y el teatro; por otro, la sección que estudia las relaciones entre el radioteatro y la épica, sin olvidar la importancia de la música en ambos casos. Con ello, pudimos entender la manera como en el radioteatro se adapta, adopta y transforma elementos del arte dramático, literario y musical para reinterpretar obras, crear nuevas obras, en fin, desarrollar la práctica de las adaptaciones, montajes e interpretaciones a partir de una nueva forma de representación. Además, buscamos dilucidar cómo mediante estos recursos se difundían diferentes tendencias ideológicas o se pretendía tratar el radioteatro como un vehículo ideológico en Colombia.

Por último, en la sección de consideraciones finales, resaltamos las funciones principales del radioteatro en relación con la ética, la política y la estética de nuestra cultura para la época. Aunque estas funciones pueden o no, junto con otras, estar presentes al mismo tiempo en las obras radioteatrales, no es necesario que suceda siempre esto. Por esta razón, enfocamos la relación del radioteatro con cada función por separado para observar con mayor precisión casos ejemplares en los que tiende a predominar cada una. Con ello pudimos estudiar la importancia del radioteatro en las dinámicas de la difusión en nuestra cultura y la manera como se configuraba un espacio discursivo que ampliaba el conjunto de saberes de los radioescuchas, modificando sus costumbres, tendencias, maneras de pensar, etc.

Primera parte

Aparición del radioteatro en Colombia: circunstancias históricas, sociales y culturales

1. Elementos para una historia del radioteatro en Colombia

Dar cuenta del radioteatro en Colombia como fenómeno histórico, social y cultural requiere explicar, inicialmente, por qué su manifestación en la cultura resulta extraordinaria, sorprendente y problemática. Para alcanzar tal objetivo, es necesario examinar, primero, algunos aspectos importantes de la radio, en calidad de fenómeno tecnológico, por tratarse de uno de los componentes esenciales del radioteatro. Asimismo, es importante observar un horizonte cultural, cuyos productos se vieron especialmente modificados por la aparición de la radio: la radio apareció casi de manera simultánea en todo el planeta y se convirtió en un fenómeno mundial que presenta ventajas y desventajas ante diferentes necesidades humanas relacionadas con la comunicación. La radio se instituyó como elemento problemático de la cultura porque modificó la cultura misma y sus productos. Tanto en los países desarrollados como en los no desarrollados, entramos en las dinámicas de ese nuevo producto técnico que transformó las relaciones establecidas entre los avances técnicos y la sociedad, la construcción de valores, el capital simbólico y, en especial, el arte. Orientar el caso de la radio en Colombia y, posteriormente, ver cómo se relaciona la radio con el arte en este país, en la medida en que ese desarrollo técnico se da simultáneamente en la mayoría de los países, exige poner en perspectiva el fenómeno colombiano con lo que sucede, al respecto, en la cultura mundial.

De acuerdo con lo anterior, en este capítulo entiendo la aparición de la radio como fenómeno mundial, cuya aparición implica dos aspectos importantes. Observemos que la radio se inserta en la cultura, primero, como un avance técnico en el ámbito de las comunicaciones y, segundo, como un producto cultural que ulteriormente cambia las dinámicas sociales. Así, por un lado, se da como un instrumento técnico que es necesario entender primero. Tanto en Colombia como en el mundo entero, la radio se hizo notar como una invención que revolucionaba los procesos de modernización, estableciendo experiencias insólitas que tenían que ver con la idea del progreso en correspondencia con la

técnica: la instalación de antenas transmisoras de ondas radiales, la construcción de artefactos para transmitir mensajes o contenidos, para comunicarnos. Lo anteriormente mencionado dio lugar a nuevas experiencias técnicas en las sociedades.

Al principio, cuando apareció la radio, muchos se asombraron al ver toda una maquinaria que ponía en la atmósfera ruidos y sonidos manipulables en función de la comunicación. En el caso colombiano, una vez conocieron el prodigio tecnológico, los aficionados al progreso técnico no tardaron en experimentar con los transistores y las antenas de onda corta. Sin embargo, el asombro ante la innovación técnica pasó a un segundo plano cuando la radio absorbió, vertiginosamente, como parte de su potencial comunicativo, las experiencias sociales y culturales de las diferentes sociedades en el mundo para transformarlas en parte de sus contenidos. Esto provocó transformaciones y nuevas relaciones entre los productos culturales: la comunicación, las costumbres, la enseñanza, la economía, el arte, etc.

Por otro lado, más allá de ser un fenómeno técnico, la radio se manifestó a partir de su desarrollo como un fenómeno cultural. Es imprescindible entender el fenómeno de la radio a nivel mundial, ya que su poder transformador en la cultura implica una serie de preocupaciones que tienen que ver con el desarrollo cultural. La radio afectó el devenir de las sociedades al involucrarse en la vida diaria, con la vivencia de las personas tanto en su actividad privada como en su existencia pública, es decir, la radio irrumpió en las horas laborales y en las horas de ocio de las personas, y su irrupción se tornó problemática por el tipo de contenidos que ofreció. En Colombia, la radio conllevó poderes que movilizaron diversos intereses políticos, pues el Estado vio en este medio un recurso de progreso y difusión ideológica; económicos, ya que la industria la veía como un medio potencial para comercializar sus productos; pedagógicos, puesto que agentes culturales la vieron como un recurso idóneo para educar a los individuos que no podían asistir a instituciones educativas; lúdicos, pues agentes culturales vinculados al entretenimiento organizaron concursos a través de ella; artísticos, sobre todo, porque el arte se vinculó con la radio, orientando el gusto estético; religiosos, pues la doctrina religiosa encontró en ella un vehículo para llegar de manera más efectiva a sus fieles, para dogmatizar, etc. Esta irrupción de la radio en la cultura y la transformación de los productos culturales por parte de aquella inquietó a los

intelectuales en diferentes lugares, quienes se propusieron explicar ese problemático acometimiento impetuoso y repentino y sus relaciones con el arte y el campo cultural.

En este orden de ideas, nos aproximaremos a diferentes puntos de vista que el impacto de la radio en la cultura ha motivado en el pensamiento intelectual mundial, con el ánimo de señalar los aspectos principales y las problemáticas que implica, abstrayendo el fenómeno en sus particularidades más importantes. Tal caracterización de la radio como fenómeno cultural resultará útil y conveniente como referente comparativo, cuando nos aproximemos a la manera como se relacionó la radio en Colombia con su cultura y con el arte.

1.1. La radio como revolución técnica: una nueva y mejor forma de comunicación

En las naciones que comenzaron a apostar a este medio, la radio fue un proyecto innovador. Para su funcionamiento se necesitó un andamiaje que básicamente puede resumirse, por un lado, en una estación transmisora que emite ondas a través de una antena y corriente alterna; por otro, en una o varias estaciones receptoras que capten y decodifiquen las ondas (Trujillo, 1993). Esta explicación hoy suena burda; sin embargo, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, el desarrollo técnico de la radio era toda una práctica ignota. En el proceso de su desarrollo se destaca la participación tanto de investigadores científicos (James Clerk Maxwell, George Francis FitzGerald, Heinrich Rudolf Hertz, etc.) como de aficionados a la radio y a la electricidad. Tan pronto como estos amantes de la ciencia y la técnica acometieron la gran hazaña de poner en el éter las ondas radiales convertidas artificialmente en señales comprensibles para el ser humano, dieron cuenta, a su vez, que comenzaba a develarse rápidamente un progreso en el ámbito de las comunicaciones para el mundo: se podía abarcar una mayor cantidad de territorio con una velocidad impetuosa.

La radio, entendida aquí como innovación comunicativa, se configura como una búsqueda de soluciones a la falta de cobertura y rapidez, problemas que limitaban a los medios de comunicación de la época, como por ejemplo ocurría con la prensa. Por tal motivo, la radio, como innovación técnica, nace y participa en el proceso de modernización y a su vez se proyecta como una promesa de bienestar, todo un acontecimiento social que

causaba expectativas. No fue necesario esperar mucho tiempo para ver cómo, con la radio, una noticia gastaba un tiempo considerablemente reducido para llegar mucho más lejos y a muchos más lugares, casi al instante, en comparación con una noticia que se transmitía a través de la prensa. Con esta, las noticias llegaban hasta ciertos lugares (hasta donde podía llegar un periódico) a través de muchos intermediarios que la retrasaban de su fuente espacio-temporal (prensas; vehículos, bicicletas, carros, caballos; horas, días, etc.). La radio ofrecía eficacia en la propagación de la información. De esta manera, el fenómeno radial repercute en la cultura mundial principalmente por el hecho de revolucionar los procesos de comunicación a partir de las primeras décadas del siglo XX, época de grandes cambios técnicos. En el contexto de las variables que atañen a la idea del progreso en auge, la radio se inserta en el conjunto de los bienes técnicos dentro del proceso de modernización, como un elemento que, en principio, mejora las condiciones sociales y culturales de los miembros en cada nación, tal como lo señala Romero, al analizar las transformaciones sociales en el desarrollo de las ciudades:

La iluminación pública a gas deslumbró a quienes estaban acostumbrados al aceite, y la eléctrica colmó de asombro a los espectadores el día que se encendieron los primeros focos. Los tranvías a caballo fueron remplazados por los eléctricos, y más tarde empezaron a circular los autobuses. En alguna ciudad apareció algún aeródromo. Y cuando ya se había difundido el uso del telégrafo y del teléfono, empezaron a levantarse las antenas transmisoras y receptoras de radiotelefonía. Año más, año menos, como en Europa, porque el trasvasamiento de las innovaciones técnicas fue casi instantáneo en Latinoamérica. La sociedad que se renovaba acogía rápidamente todas las conquistas del progreso y se apresuraba a modernizar sus ciudades proveyéndolas de todos los adelantos que, desde la época de Haussmann, imaginaban los urbanistas para resolver los problemas que creaba la creciente concentración urbana. (Romero, 281: 2011)

Así pues, la radio se manifiesta en su aspecto técnico como un fenómeno extraordinario y sorprendente, porque otorga un poder como instrumento útil que activa potencialmente las relaciones comunicativas. De aquí podemos deducir que la radio implica una idea de progreso en la comunicación: facilitar y potenciar la comunicación a través de la eficacia de la radio posibilita que el ser en sociedad adquiera un conocimiento mayor, aunque este no deje de ser relativo, de su medio e incluso de otros medios sociales con los que podría hacer comparaciones, críticas, adquirir nuevas tendencias sociales, mejorar su conjunto de saberes y por defecto la calidad de vida. Sin embargo, la radio no se presentó

como una fuerza estrictamente benigna, y, precisamente, problematizó la idea de progreso porque ofreció, simultáneamente, tantas ventajas como desventajas.

Uno de los inconvenientes, por ejemplo, se manifestó cuando la radio comenzó a utilizar la información de la prensa en sus programas. Esto llevó a querellas y leyes que regularan el uso de dicha información por parte de la radio (Trujillo, 1993: 13). Aquí radica la parte poderosa de la radio y, por tanto, ésta se convierte en un elemento ambicionado para las formas discursivas de la comunicación. Esta idea de progreso y, a su vez, esta consciencia de poder que ofrece la radio es importante tenerla en cuenta para ver cómo impactó la radio en la cultura al relacionarse con el arte: ¿en qué medida la radio, al vincularse con el arte, potenció las relaciones culturales? En dichas relaciones el radioteatro colombiano juega un papel importante.

1.2. La radio en la cultura y en la producción cultural

No obstante, prestemos especial atención al tipo de crisis que implica la aparición de la radio en la cultura. A nivel general, en el campo de las comunicaciones, la innovación radial se inscribió problemáticamente, porque gracias a su efectividad y alcance competía contra otros medios de comunicación que apenas alcanzaban pequeños territorios y tardaban bastante en llegar al público. Es decir que, guardando las salvedades respectivas, este medio de comunicación dinamizó potencialmente el intercambio de las relaciones sociales en todo el mundo al intervenir en las formas tradicionales de la comunicación. Pero esta intervención en modo alguno fue pasiva.

De acuerdo con lo anterior, históricamente asistimos a un cambio en la manera de relacionarnos con el mundo: los factores culturales sufren un efecto de potenciación indiscutible y, por tal motivo, naturalmente, la idea de cultura no es lo mismo de allí en adelante. La radio revoluciona la idea de cultura anterior a ella, la destruye y la recompone: reorganiza su estructura. No sin razón, Lotman pone en una perspectiva histórica general la problemática inserción de la radio en las tradiciones culturales:

En las sociedades de cultura oral se conservaban y transmitían, de generación en generación, inmensos estratos de información que se apoyaban tanto sobre una refinada cultura colectiva, como sobre cada "gen" de la memoria. La escritura volvió superflua una parte considerable de tal cultura. De manera particular ella se manifestó en la cultura epistolar-diarística. Ya en tiempos relativamente cercanos, el progreso de

las formas orales de comunicación —el teléfono y la radio— ha provocado la decadencia de la cultura epistolar. Así como la dinámica en la difusión de los diarios y de la radio simplifica y conduce a la decadencia de campos completos de la cultura tradicional. (Lotman, 1999: 179)

La radio se relaciona con las formaciones culturales, poniendo en crisis el orden social comunicativo y las costumbres que de allí se originan. Más que un fenómeno técnico, aquella es un fenómeno cultural porque, al relacionarse con ellos, transforma los productos culturales y sobre todo las obras de arte y la percepción que de ellas se tiene. Así como Lotman, Habermas, Adorno y Horkheimer, Benjamin, Steiner, Anderson, Hobsbawm, Brecht, Bourdieu, por ejemplo, vieron, directa o indirectamente, las posibilidades, implicaciones y consecuencias que este medio de comunicación ocasionaba en dicha relación y descubrieron que la radio no es solo un medio de transmisión, sino que a través de ella se ostentan cargas ideológicas. Los exámenes y los comentarios que estos pensadores hicieron acerca de cómo la radio entró problemáticamente en la cultura significan puntos claves para nuestro estudio. Por tanto, haremos un recorrido por dichas reflexiones para entender cómo la radio cambió los modos de producción y la idea de obra.

De acuerdo con lo anterior, la radio, como parte del conjunto de los *mass media*, representa con su poder de difusión y eficacia una forma de afirmación cultural, porque permite organizar y sustentar un conjunto de valores influyente, capaz de sugestionar a los individuos al interactuar en la vida cotidiana. Esto permite ver que la radio es un medio rico para la consecución de autonomía relativa, puesto que “crea su propio espacio público” en tanto que se relaciona abiertamente, hasta confundirse, con otros medios culturales. Además, la radio suscita opinión pública, “voluntad común”, y favorece el autoconocimiento, pues, gracias a su aporte en el espacio público total, “la sociedad en conjunto desarrolla un saber acerca de sí misma” (Habermas, 1993: 425). Vista desde esta perspectiva, podríamos entender que la radio es un medio de comunicación magnánimo y que sus propiedades fundamentan el desarrollo de la perfectibilidad humana al favorecer los procesos del conocimiento en la organización y producción de saberes. Este punto de vista confirma el optimismo que puede verse (y obviamente se ve) en el poder de la radio. Por tal motivo, la llegada de la radio a las naciones en su momento significó un mecanismo y un medio de reafirmación para las diferentes formas discursivas culturales que se vincularon a ella.

Sin embargo, desde otra perspectiva, menos optimista, podemos observar, apoyándonos una vez más en Habermas, elementos negativos de la radio. La radio significa monopolio del “lenguaje cotidiano”, manipulación y empobrecimiento de los “contenidos auténticos de la cultura moderna”, estereotipos; un sistema de artilugios que “integran la cultura, una vez limpia de todos sus momentos subversivos y trascendentes, en un sistema omnicomprensivo de controles sociales encasquetado a los individuos, que en parte refuerza y en parte sustituye a los debilitados controles internos” (Habermas, 551). La consecuencia que trae la radio y su eficacia, desde esta perspectiva, al intervenir en la producción cultural es sobremanera el dominio en una nueva modalidad. Tal dominio consiste en la supuesta pérdida de identidad que conlleva la globalización de los contenidos particulares de cada cultura en un proceso de filtración y condensación que los reduce a la generalidad, abstrayendo sus propiedades vernáculas. El poder de la radio implica un proceso de dominación cuando se considera su supremacía en el ámbito de las comunicaciones y la facilidad con la que puede organizar y suministrar la información homogeneizada para establecer tendencias de comportamiento, formas de pensar y prototipos sociales.

No obstante, la radio no eliminó las antiguas tradiciones comunicativas, solo transformó sus dinámicas, permitiendo que los contenidos culturales entraran en su sistema de manera activa. Si el lenguaje cotidiano sufrió negativamente un matiz estereotipado y monopolizado, a su vez sufrió positivamente el enriquecimiento cultural al mezclarse con contenidos de carácter culto. Por ejemplo, la música que solo un coleccionista adinerado podría conseguir podía ser escuchada ahora gracias a la radio por el vulgo. Con esto en mente, podemos observar que la radio es un medio ambivalente que afecta a la cultura directamente, infundiendo admiración y desencanto, respeto y menosprecio en las relaciones sociales, es decir, funge como un medio sistemático de valores contradictorios, productor de choques ideológicos. Además de ostentar posibilidades de dominación o liberación, la radio ofrece un espacio para que dialoguen diversas formas del pensamiento, tantas como haya, y sus diferentes sistemas de valores. Esto es importante tenerlo en cuenta para entender por qué el arte se aúna de manera tan especial con la radio.

2. La radio y el arte

Según lo que hemos visto, la radio se comporta como una estructura conformada por fuerzas en diferentes dinámicas que posibilitan, mediante sus avenencias y desavenencias, el afianzamiento de nuevas formas discursivas, transformando la tradición cultural. Por tal motivo nos interesa observar cómo el arte (una forma discursiva que crea, modifica y organiza el conjunto de saberes de acuerdo con sus reglas particulares) se reorganiza para cumplir sus funciones de una nueva manera al aliarse con el poder radial y por qué esto resulta problemático.

Por un lado, sabemos que anteriormente el proceso para elaborar un producto tanto material como intelectual requería un conjunto de saberes y destrezas que le aportaban una particularidad y un grado elevado de originalidad. Es decir, cada proceso para elaborar un producto cultural ostentaba un conjunto de reglas supeditadas a la necesidad creativa, cuya ventaja consistía en permitir un libre albedrío en la producción y demandaba un alto grado de pensamiento para solucionar inteligentemente los problemas que se presentaban en el arte, entendido aquí como la habilidad y capacidad para hacer algo. Con el desarrollo industrial tales productos entran en la dinámica de la especialización productiva, en cuya lógica cada parte de un proceso es determinada por la mecanización. Esta especialización divide, controla y normaliza con límites claros y estandarizados cada paso para la consecución de un producto determinado, aboliendo los accidentes que distinguían un producto de otro en el mismo campo de competencia y elaboración y, a su vez, regularizando el proceso mismo que los rige en su fabricación.

La consecuencia última de esta dinámica es la pérdida del sujeto en los procesos creativos, limitándolo o condicionándolo y sustrayendo de sí la particularidad que lo distingue como ser humano. Por defecto, la producción artística se ve afectada porque una obra, al entrar en esta dinámica industrial, pierde o se reduce violentamente en todo lo que tiene que ver con el grado de originalidad relativa que le puede corresponder en su elaboración. Walter Benjamin observa este fenómeno industrial en relación con la obra de arte y estudia cómo “la reproducción técnica de la obra de arte viene a ser algo nuevo que se impone intermitentemente en la historia, a impulsos muy distanciados entre sí, pero con creciente intensidad”, dilucidando de ello el comportamiento de las obras en una nueva

situación histórica: “[e]n primer lugar, la reproducción técnica resulta mucho más independiente respecto al original que la manual. [...] En segundo lugar, puede poner a la copia en situaciones que no están al alcance del que es el propio original” (Benjamín, 2008:13).

Por otro lado, observamos que la radio se erige en su poder y eficacia como un instrumento útil para la comunicación ideal para las masas. Como parte de los *mass media*, la radio funciona en una lógica paralela a la lógica de la industrialización y su dinámica de especialización y mecanización. Deja muy poco espacio para la creatividad porque apela en primera instancia a productos terminados de la cultura y con ello selecciona lo que más se asemeje entre ellos; así, pues, la radio prefiere el producto terminado dentro de estándares que garanticen el impacto en la cultura, es decir de predecible impacto, en predominio del producto elaborado a partir de ciertas particularidades de inimaginable recepción. La radio escoge sus contenidos de acuerdo con un gusto y con un antecedente de impacto exitoso; en fin, la radio es también un medio idóneo para la reproductibilidad. Recordemos cómo la radio apeló al contenido de la prensa provocando querellas. Asimismo, al introducir en su estructura contenidos artísticos, la radio los pone en nuevas situaciones. Adorno es tal vez uno de los primeros en establecer una estrecha relación entre la radio y el arte, más allá de las generalidades de la relación entre la radio y la cultura. Este se preocupa por establecer unas relaciones mucho más directas con la obra de arte, en la medida en que para él aparece como un problema estético el hecho de que ese instrumento técnico venga a transformar las dinámicas de, por ejemplo, la recepción de la obra de arte.

Con Adorno y Horkheimer, para quienes la Ilustración es un mito y, por ende, para quienes la idea de progreso que de allí se crea (la idea de la perfectibilidad del hombre gracias al avance cultural basado en la evolución técnica y científica) no es más que una falta de verdad que degenera en estafa y engaño, podemos deducir que la radio significa un instrumento de homogeneización, un instrumento que se deshace de las particularidades de los productos culturales mediante un proceso de estandarización, cuyos productos resultan iguales y fácilmente reproducibles sin distinguir el medio, el contenido o el público receptor. Estos críticos son quizá unos de los primeros en observar dicha problemática entre la alianza del arte con la radio. Según sus observaciones, ésta constituye un sistema

que “no [necesita] ya darse como arte. La verdad de que no [es] sino negocio [le] sirve como ideología que debe legitimar la porquería que [produce] deliberadamente. [Se autodefine] como [industria], y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos” (Adorno y Horkheimer, 1998: 166). Desde este punto de vista, la radio es un medio que relaciona el poder de la cultura estrechamente con el poder económico, en cuyo predominio está siempre éste sobre aquel. En consecuencia, la radio hace parte de la “industria cultural” y su contribución es impedir, a través de su dominio cultural, la experiencia libre del sujeto, alienándolo a través de productos predeterminados (169). Como consecuencia de esto, en el campo del arte, con la llegada de la radio, se privilegia el interés mercantil y el rendimiento de sus ganancias.

De acuerdo con lo anterior, el carácter productivo de la radio resulta alienante y por ello no significa un instrumento de verdadero progreso. La radio se caracteriza, según estas valoraciones, como un productor de lugares comunes que abastece el andamiaje de la industria cultural para que esta los use caprichosamente (170): a través de la radio, se desplaza la obra de arte auténtica, irrepetible, con la “obra de arte burguesa”, cuya diferencia es la reproducción aunada al divertimento. De esta manera, se confirma la reproductibilidad que implica la radio, pues “lo nuevo está en que los elementos irreconciliables, son reducidos, mediante su subordinación al fin, arte y diversión, a un único falso denominador: a la totalidad de la industria cultural. Esta consiste en repetición” (180). La radio, en función de la industria cultural, es prácticamente, para Adorno y Horkheimer, algo inútil, porque reproduce sin novedad; restrictivo, porque limita al sujeto, anquilosa todo contenido cultural, controla los instintos de su público; falaz, porque crea falsa felicidad y falsa risa, cuyo efecto es corromper todo hecho estético.

Obviamente, este punto de vista cuestiona las ventajas que la radio ofreció y ofrece a la cultura —aspecto que trataremos más adelante. Sin embargo, no se puede negar el contenido de verdad que hay en las reflexiones de Adorno y Horkheimer, y, por tanto, podemos extraer el valor histórico que implican: las reflexiones apuntan a una coyuntura de cambio de valoración y visión de mundo. Rápidamente, un nuevo sistema de valores evalúa los productos culturales en términos de mercancía y consumo, privilegiando la economía e

incluso la indiferencia ante los productos del espíritu, valores opuestos a los de autenticidad y conciencia crítica. Visto así, en este proceso histórico, la radio refuerza el poder capitalista en detrimento de la cultura tradicional.

Ahora bien, es posible ver otra cara de la radio aunada al arte, en la que dicha alianza establece un aspecto positivo, importante para entenderla como una apuesta válida para intervenir en la cultura. La radio aunada al arte no puede verse únicamente como un peligro alienante, en lugar de ello, se debe retar su poder para que desempeñe un papel favorable en el bienestar social. En muchas naciones esta idea arraigó así, y Colombia hace parte de dichas naciones en las que la radio y el arte mancomunados significaron un motivo de mejoramiento cultural. Por ello, es necesario observar las críticas que reivindican su carácter virtuoso. Para ello, retomaremos la problemática que plantea la unión de la radio con el arte, apoyándonos en las críticas que Bertolt Brecht hace al respecto. En *Teoría de la radio*, un texto fragmentario, pero de gran valor histórico porque indica los problemas que implica la cohesión del arte con la radio en la cultura, podemos ver cómo se orienta la problemática en el mismo sentido que hemos expuesto arriba. Sin embargo, hay un claro matiz que reivindica la caracterización de la radio como medio transformador en beneficio de la cultura.

Al principio, la radio como innovación técnica causa admiración en Brecht; más tarde, empero, la considera como “un descubrimiento antediluviano” (Brecht, 1984: 81), es decir, como un invento que en su nacimiento ya es obsoleto, pues se trata de “algo” gratuito, sin necesidad. Mas, aunada al poder del artista, la radio se convierte en instrumento útil. A diferencia de lo que piensan Adorno y Horkheimer acerca del arte en el medio radial, producto inútil y deleznable, engendro de la industria cultural, para Brecht, la unión del arte con el poder mediático, la obra de arte con la radio, da sentido a la tarea del artista, porque lo faculta para intervenir mediante su discurso productor de conocimiento, le permite afirmar su voz, pues este se encarga de “encontrar algo que justifique luego la construcción hecha sin reflexión”. El artista descubre la función útil de las creaciones sin conciencia crítica: “profesión difícil y malsana al propio tiempo” (81).

De acuerdo con lo anterior, se estudia cómo la radio y el arte asociados en la producción cultural industrializada se convierten en un elemento trivial, común,

insustancial, porque no se le ha prestado atención adecuada al asunto, pues dicha combinación solo se toma en el sentido productor, como un instrumento útil para la reproducción. Más allá de esto, existe en dicha asociación un carácter legitimador y verdaderamente útil. Justamente, el artista comprometido interviene y le da a esa alianza el sentido de instrumento apropiado para la búsqueda de reconocimiento cultural, para convertir su capacidad afirmadora en un campo de esfuerzo y trabajo arduo que la conviertan en poder de consagración. Para Brecht, el problema de la banalidad de la radio radica en la burguesía, debido a su “sobrevaloración exorbitante de todas las cosas y de todas las organizaciones que encierran «posibilidades». Nadie se preocupa de los resultados. Se ciñen simplemente a las posibilidades” (82).

Consecuentemente, Brecht plantea como intelectual y como artista la cuestión de la radio en la cultura de manera programática. Sintetiza los términos funcionales, la radio en función del arte o viceversa, no para destacar la consecución de poderes económicos y de rentabilidad capital, sino para determinar los contenidos y reflexionar acerca del uso de la radio y del arte como bien cultural. Orienta el uso de la radio con el objetivo de promover la democracia, auténticas relaciones de opinión, discusión y decisión acerca de la realidad política, siempre actual. La sociedad debe crear autoconocimiento y edificarse en la experiencia concreta, y la radio es un medio perfecto para difundir esta enseñanza. Sin embargo, Brecht encuentra una fisura en los mecanismos de gobierno al observar que la radio está en función de la mera producción y que, al Estado, a simple vista, no le interesa educar a su pueblo. Por tal motivo el arte, argumenta Brecht, “debe empezar allí donde hay imperfección”. Aquí encontramos un motivo que redime el carácter benéfico del nexo entre la radio y el arte, pues tanto el uno como la otra presentan un denominador común: son vehículos de transmisión y creación de conocimiento. De acuerdo con Brecht, la radio aunada al arte debe dejar de ser decorativa, repercutir en la realidad activamente, instruir y asimismo fomentar en el público la tarea de instruir: “[m]isión formal de la radiodifusión es dar a estas tentativas instructivas un carácter interesante [...]. Puede incluso dar una forma artística [...]. Apoyarían este anhelo [...] aspiraciones del arte moderno que quieran dar al arte un carácter didáctico” (90-91).

Para Brecht, el éxito de la radio no radicará en la mera eficacia estética. No le servirá el teatro de Shakespeare, ni la ópera, ni siquiera el drama épico si no ofrece información real y actual, para desempeñar intervenciones públicas, es decir si no ofrece elementos útiles para un criterio de carácter político, en el sentido general del término. Precisamente, el drama épico le servirá como tipo de drama acorde a la “representación pedagógico-documental” (91). La radio puede prestar al teatro sus servicios, como este le presta a aquella los suyos. La tarea es hacer de la radio un instrumento útil para el público, discutiendo su papel comunicativo en la cultura. Sin embargo, esta idea conlleva la supeditación de la autonomía (relativa) del arte, cuya consecuencia radica en que se toma este último como un instrumento doctrinario, aspecto negativo para el arte por más buenas intenciones que haya tras aquellos objetivos. No obstante, para las naciones en las que no se había establecido un campo artístico relativamente autónomo, es decir claramente autolegitimado por sus propias instancias de poder, esta idea se afianza logrando buenos resultados culturales. Tal es el caso de Colombia.

2.1. La fusión de la radio y el arte: funciones sociales

La radio es un instrumento de producción y de difusión específico, cuyo control confiere poder renovador y dinamismo al campo cultural (Bourdieu, 2011: 494), por tanto, desempeña funciones productivas y comunicativas. Así, en la medida que la radio se apropia de contenidos culturales para la consecución de sus objetivos, constituye su espacio afirmador y polémico. De ahí pasamos a las relaciones entre organización y función y, con base en esta correlación, veremos cómo con ella se crean discursos en términos de representaciones y de imágenes, con lo cual aparecen nuevos imaginarios, formas de comportamiento, etc. La radio adquiere nuevas funciones y, a la vez, reconfigura las funciones de los demás productos culturales.

Con lo anterior, aludimos al proceso de construcción de significado por parte de los organismos administrativos. Esto resulta conveniente para explicar la forma en que se crea, en la conciencia de diversos individuos de distintas culturas, la realidad común a partir de distintos relatos gracias a que la radio funge como medio de poder para la construcción de nuevos imaginarios. Estos dependen de innumerables e incesantes intercambios de

experiencias y de un selecto grupo de personas que efectúen la comunión de los individuos de una cultura determinada en un nuevo repertorio de elementos simbólicos y conceptuales.

Anderson, en *Comunidades imaginadas*, observa el comportamiento de los hombres que peregrinan en grandes grupos, masivamente, y cómo, a partir de sus relatos y la administración de estos, crean, por ejemplo, un imaginario religioso. Dentro de la masa de devotos, se distinguen los “analfabetos hablantes de lenguas vernáculas” de los “letrados bilingües, provenientes de cada una de las comunidades vernáculas”. Estos últimos unificaban los rituales para todos juntos y, al mismo tiempo, administraban “la realidad de la comunidad religiosa imaginada [que] dependía profundamente de innumerables e incesantes viajes” (Anderson, 1993: 86-87). La participación de la radio, en función de mediadora, creadora y reorganizadora de imaginarios entra en estas dinámicas. Así Anderson, con una hermosa nota a pie de página, lo percibe en el caso de la construcción del imaginario de nación:

Hay aquí claras analogías con los papeles respectivos de las *intelligentsias* bilingües y los trabajadores y campesinos, en gran medida analfabetos, en la génesis de ciertos movimientos nacionalistas, antes de la llegada de la radio. Inventada apenas en 1895, la radio permitió que se hiciera a un lado a la imprenta y de crear una representación oral de la comunidad imaginada en la que apenas penetraba la página impresa. Su papel en la revolución vietnamita y en la indonesia, y en general en los nacionalismos de mediados del siglo XX, ha sido muy subestimado y poco estudiado. (87).

Al insertarse en la cultura, la radio adquiere funciones análogas a las de los rituales orales de unificación. En este caso, la función de la radio además de ser comunicativa es administrativa. Más aún, la oralidad se impone de nuevo sobre la escritura, el inverso de lo que describe Ángel Rama como la ciudad letrada: la ciudad oral mediática. Pero en modo alguno hace a un lado la imprenta, más bien prepara el camino para que sus productos lleguen más lejos, e incluso se vale indirectamente de ella, para completar sus contenidos, en diálogo con otros medios. Esto se hace, de acuerdo con Carlos Rincón, a través de desarrollos que:

Han conducido también dentro del proceso histórico-social latinoamericano, a la ampliación del círculo de receptores de narraciones, dramas, etc., de nuevo tipo, en que se pretende ofrecerles a las nuevas capas urbanas y marginales, a través de los Medien y desde un obvio punto de vista de clase, una imagen de la sociedad y su dinámica. En esa situación, sobre la base del nivel de desarrollo tecnológico aludido y su impacto sobre nuestras economías dependientes, lo mismo que de las demandas propias del proceso de producción y reproducción de la ideología dominante, ha tenido lugar una

proliferación de formas épico-visuales (fotonovelas, historietas), dramáticas (radionovelas, seriales de TV), y líricas (baladas, canciones), al lado de materiales novelescos producidos industrialmente, por varios redactores a la vez, para consorcios como Hearst, destinados a la lectura (Corín Tellado, Marta Morel). (Rincón, 1978: 168)

Precisamente, este tipo de imaginarios se dio para Latinoamérica. Alfonso Reyes a lo largo de su producción escrita analiza las ventajas y desventajas de la radio de acuerdo con el uso y la función que se le dé a esta. La radio puede ser un instrumento útil siempre que se la ponga a cargo de personas idóneas para su manipulación. Conjugada con el arte, la radio brinda libertad a la cultura en un nuevo espacio para la difusión, la exploración y experimentación, suscitando experiencias transformadoras en la cultura, pues, por ejemplo, la radio “—que en muchas de sus fases será sólo un refuerzo de la difusión literaria y la musical—, en una de sus aplicaciones más características vendrá precisamente a sustituir a la antigua oratoria” (Reyes, 1996: 446).

Así, la función de reorganización en los productos culturales alcanza la consolidación de un imaginario de comunidad, posible a través de las artes, ya que la radio hace parte de “nuestros mayores instrumentos de unificación” (Reyes, 1997: 184). Recordemos que Reyes pensó seriamente en la creación de un canon artístico latinoamericano, “tiene sus clásicos América, y ellos debieran estar en la memoria de todos. Pero en las recopilaciones particulares andan confundidos muchos otros que no lo son, aun cuando puedan poseer indiscutible valor casero” (Reyes, 1996: 128). Asimismo, se pensaba en la importancia de la transmisión de dichos productos culturales y artísticos y su función social revolucionaria. La radio en la cultura, para Reyes, desde su nacimiento se convertiría en “un verdadero huracán que bañaría todo el planeta, levantando y arrastrando consigo la voz de todas las esperanzas, pasiones y afanes de la familia humana” (Reyes, 1989: 42). En este proceso de revolución cultural, junto con otros medios, la radio renueva las tradiciones artísticas. Así ocurre, por ejemplo, como observa Reyes, con el caso del teatro que

Ofrece así una atmósfera de prudencia parecida a la felicidad sin orgía. Es de creer que teatro, cine y radio acabarán por distribuirse equitativamente el material dramático que a cada uno corresponde. Entonces, purgado el teatro de sus acarreo casuales —los que habrá devuelto al cine y a la radio—, de sus impurezas de origen y sus adiposidades creadas por los malos hábitos, acaso encontremos el Drama Puro. (Reyes, 2000: 371)

Por otro lado, en Argentina, nos dice Beatriz Sarlo, la radio causó gran sensación de innovación técnica. Los aparatos, a pesar de que podían ser adquiridos, fueron construidos

por una gran cantidad de radioaficionados. Para ello, estos últimos seguían instrucciones ofrecidas por revistas que difundían el conocimiento técnico. En consecuencia, se creó paulatinamente una cultura de radioaficionados que se bifurcó, siguiendo el estudio de Sarlo, de la siguiente manera:

“(…) por un lado, los radioaficionados, buscadores nocturnos y sistemáticos de los mensajes lanzados al éter por otros aficionados; en este circuito las posibilidades técnicas son similares en el polo de la emisión y el de la recepción; se trata de procesos cuyos extremos pueden pensarse como simétricos y donde la comunicación es de ida y vuelta (...). Por otro, (...) los que son solamente *oyentes* de radio, que han comprado sus aparatos terminados en Casa América o Max Glucksmann y para quienes la radio no es un hobby sino un pasatiempo” (Sarlo, 2004: 120-121).

En la medida que la radio les facilitó a sus aficionados la participación en procesos legitimadores, “los sectores populares, y en especial los de origen migratorio, realizaron operaciones complejas y más o menos exitosas de incorporación a una ‘cultura común’” (15). Esto quiere decir que la radio no solo impulsó imaginarios de comunidad a públicos pasivos, sino que también hubo personas que se interesaron en formar parte de una sociedad, aprovechando las funciones comunicativas, afirmadoras y administrativas de la radio. De esta manera, participaron en la construcción de una colectividad, aportando tiempo, experiencia y dedicación para legitimar su pertenencia activa. Sin embargo, en el caso argentino, como señala Jesús Martín-Barbero, en *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, la radio al principio no fue bien vista por los escritores durante mucho tiempo. Aunque, posteriormente, la inserción de la radio en dicha cultura terminó fusionándose con el arte para desempeñar funciones en relación con la comunión. Consecuentemente agrega Martín-Barbero en sus reflexiones acerca del impacto de los media en Latinoamérica que

en 1947, el peronismo hará una especie de reconocimiento "cultural" del radioteatro equiparándolo a las otras formas literarias mediante premios y estímulos otorgados por la Comisión Nacional de Cultura. Pero lo verdaderamente importante es lo que hizo del radioteatro argentino un espacio de continuidad entre tradiciones culturales de ese pueblo y la cultura de masa. Para investigar esa continuidad P. Terrero mira el radioteatro argentino desde "la proximidad de ciertas expresiones del imaginario nacional y popular, la relación de algunas de ellas con procesos de mitificación y creencias populares, o con la formación de la identidad social y cultural de los sectores populares". (Martín-Barbero: 1991: 183).

No obstante, un medio que presta, facilita y mejora los servicios comunicativos para la sociedad decae cuando se piensa en el carácter publicitario que adquiere. Los intereses

publicitarios han prevalecido sobre los intereses pedagógicos, artísticos, comunicativos, etc., cuya consecuencia es que en una mayor proporción la radio sea instrumentalizada sin miramientos por la publicidad y el interés mercantil. La radio coadyuva a una cultura en la que “cada día engullimos nuestra ración de horrores [...] y así nos insensibilizamos para las nuevas atrocidades” (Steiner 1991: 262) cuando sus funciones son mal administradas, esto ocurre, por ejemplo, en relación con el arte destinado para el consumo, afeado por la repetición descarada. Así, la idea de que la radio, como vehículo de comunicación y opinión, proporcione a la democracia sus potencias para el desarrollo social se convierte en trago amargo. De acuerdo con este punto de vista, la fusión de la radio con el arte crea un imaginario de desazón y motiva su crítica.

Pero, prestando sutil atención, podemos observar que la publicidad no es un recurso absolutamente comercial, puede servir tanto a intenciones pedagógicas o formativas como a impulsos de falsas necesidades. Como hemos visto arriba, junto a los demás productos culturales, el arte ha encontrado una nueva forma de llevar su discurso a nuevas circunstancias, una nueva forma de hacerse público, desempeñando nuevas funciones en la sociedad. Además, los diversos discursos entran al espacio radial para motivar reflexiones en la colectividad. La divulgación de estos y su impacto en la cultura depende de los intereses del público, como receptor de mensajes; de los intereses de los anunciantes, como emisores del mensaje; del mensaje mismo, como impulso intencional y sugestivo y del medio en el que se consuma el acto comunicativo. Terence Qualter señala, acertadamente, que en la sociedad “urbana masiva, las personas están sometidas a un estrépito constante de mensajes simbólicos” (Qualter, 1994: 137), y que es imposible que un individuo por diferentes circunstancias capte, voluntaria o involuntariamente, todos los mensajes. Con ello, el espacio radial representa un campo gracias a la trama que establece al relacionarse con las formas y los productos culturales; a las correlaciones de dominación o subordinación, de avenencias o desavenencias mediante las cuales interactúan diversas posiciones (Bourdieu, 1995: 342). Precisamente, se organiza en una estructura compleja todo un conjunto de conocimientos que permite a la sociedad desarrollar relativamente su juicio crítico, en cuyas dinámicas median nuevos, múltiples y diversos intereses, intenciones, experiencias, etc.

Así pues, esta observación demuestra que la radio se modula a sí misma o incluso anula su poder alienante mediante sus propios recursos en relación con las costumbres, los territorios, los lenguajes, las creencias, las tendencias, los intereses, etc., es decir, con la cultura. Desde esta perspectiva, la idea de que la radio, como elemento de los *mass media*, sea un poder que insensibiliza al sujeto tiene un cariz mítico. En consecuencia, puede aseverarse que la radio en la cultura crea mitos y es mitificada. Es decir, inserta su poder en las formas discursivas para intervenir en el imaginario colectivo, construyendo diversos y contradictorios imaginarios. Asimismo, en tanto que la radio se relaciona con los productos culturales, altera los discursos de estos últimos. En estos procesos se vincula la radio con el arte. El arte, en términos generales, es un vehículo útil para transmitir las inquietudes que nacen de determinada visión de mundo de un autor al evaluar su tiempo y espacio en relación con diversas variables sociales, históricas, culturales y artísticas productoras o cuestionadoras de imaginarios. Ambos productos culturales, la radio y el arte, fusionados, funcionan como administradores, reafirmadores y cuestionadores culturales a la vez que se organizan y autorregulan. Tener en cuenta esta dialéctica, nos sirve como advertencia o límite y, al mismo tiempo, como piedra de toque para el estudio de los contenidos artísticos que median en la radio colombiana.

3. La radio en Colombia

Durante los procesos tentativos de modernización tecnológica en las primeras décadas del siglo XX, la radio comienza en Colombia a principios de 1923, el 12 de abril, durante el gobierno del presidente Pedro Nel Ospina (Trujillo, 1993: 15). En el proceso de su desarrollo se destaca la participación de Víctor Amórtegui, con experimentos en el Atlántico, y Elías Pellet Buitrago, un ingeniero que en 1929 creó *La Voz de Barranquilla*, una emisora de tipo comercial⁶: “[...]los creadores de la radiodifusión colombiana, [...] en compañía de grupos de radioaficionados⁷ experimentaron con sus receptores de galena, la comunicación individual y en conjunto en Bogotá, Barranquilla, Medellín y Manizales” (Trujillo, 15). Con el ensayo y el error, la radio pronto alcanzó gran fuerza y afianzó su

⁶Véase “El nacimiento de las industrias culturales”.

⁷ Véase el artículo de Catalina Castrillón Gallego, para más información acerca de la participación de los radioaficionados en el proceso de la inserción de la radio en Colombia, cuyo dinamismo involucró la creación de clubes, esfuerzos por captar ondas y transmitir experiencias y conocimientos técnicos.

estatus convirtiéndose en una instancia que reforzaba y problematizaba el campo de la comunicación: su llegada a Colombia forma con la prensa un conjunto de los *mass media* incipiente, pero poderoso.

Aparecen entonces un gran número de cadenas y emisoras, tanto privadas como públicas, de diferentes tendencias y orientaciones. Pronto, la radio como instancia comunicativa estableció relaciones con el arte, la publicidad, los programas políticos, educativos, la Iglesia y un largo etc. Dichas relaciones, con sus calidades dinámicas, originaron un espacio ambicionado para personas que buscaban abrirse un lugar como agentes en el campo cultural, político, religioso, etc. Este proceso de búsqueda y de posicionamiento se hizo cada vez más complejo y cobró mayor fuerza con la llegada de la televisión a Colombia en 1954. En este decurso, como característica principal, en Colombia se aprovechó la radio como medio de difusión ideológica para llegar a toda su población.

De esta manera, la radio en la cultura colombiana prestó su eficacia para que la gente tuviera nuevos y diferentes tipos de experiencias a lo largo de la historia. Unos vieron en ella un instrumento de progreso: “hoy gracias a la efectiva comprensión de las administraciones que precedieron a la vuestra y sobre todo del actual Gobierno, podéis admirar los potentes equipos de Radio Sutatenza, dotados de los últimos adelantos de la ciencia en la materia, y que Acción Cultural Popular ofrece a la Iglesia y a la Patria, para dedicarlos por entero a la instrucción del campesino” (Ocampo, 1954: 5)⁸. Otros observaron aspectos, por un lado, condenatorios: “... y se desarrolló un proceso armado, que a raíz del aislamiento que existe de la ciudad y el campo, que es culpa del radio y de la desinformación de la radio, la guerrilla empezó a crear su mundo fantasioso y mentiroso” (Garzón, 1993); por otro, reivindicativos: “[l]os radios de pilas y transistores y aun los televisores acercan a los colonos a los gustos, corrientes, noticias y opiniones que circulan por el país” (Safford, Palacios, 2002:571), cuyo contraste confirma su problemática inserción en la cultura colombiana.

La radio no solo llega para generar nuevas experiencias, sino también para integrarse a las prácticas culturales nacionales, para transformar su modo de interacción.

⁸ Discurso proferido en Sutatenza por el monseñor Ángel María Ocampo Berrío al general Rojas Pinilla, presidente de la República en 1954. Ocampo agradece al presidente su apoyo en las Escuelas Radiofónicas: se trata de un proyecto de educación básica transmitida por radio.

Así, la radio llega en una época en la que el pueblo colombiano presenta un alto porcentaje de analfabetismo, subdesarrollo, problemas políticos, etc. Frente a este problema de orden cultural, la radio ofrece un poder mediático de grandes proporciones. Gracias a ésta, se pusieron en marcha proyectos educativos, como los de la emisora Sutatenza, y se alcanzó importantes reconocimientos y logros, tanto nacionales como internacionales, por sus programas reformadores en su momento. La radio también proporcionó ventajas en la transmisión de noticias acerca de procesos religiosos y en “la transmisión de eventos deportivos ha sido definitiva para consolidar el prestigio de la radio colombiana en el exterior, particularmente por los aportes técnicos, la administración de las transmisiones y la imaginación para llegar a los oyentes” (Castellanos, 2001: 20-21). Además, la radio participó en la conjugación del arte con los medios dentro de una variada programación, en cuyas emisiones “nacieron los Radio-periódicos, el Radio-teatro, las Radio-Novelas sensacionalistas y se realizaron concursos...” (Trujillo, 18). Su aprovechamiento garantizó enormes masas de adeptos y una gran cobertura nacional y demostró su poder, a partir de los años 30, y su eficacia, robustecida a partir de los años 40, pues en esta época la mayoría de colombianos empezaba a relacionarse asiduamente con un radio.

Así pues, la radio es acogida en Colombia como un instrumento útil para sus proyectos culturales. Entre estos se incluye y utiliza el arte como fin y como medio para alcanzar las metas de dichos proyectos. Estos aparecen en una época en la que las ideas del progreso y la ilustración (en el sentido de alfabetización, de culturización, de formación, etc.) aún tenían una vigencia evidentemente importante. Se trata de una coyuntura histórica, social y política en la que las ideas modernas y los procesos de modernización se integran a las tradiciones premodernas de un país subdesarrollado. Con la llegada de la radio a Colombia se desarrolló un proceso de difusión cultural, en cuyos intereses mediaron los poderes del Estado, la Iglesia y la empresa privada principalmente.

3.1. La radio y algunos aspectos claves de la cultura en Colombia

Para aproximarnos al surgimiento del radioteatro en Colombia, repasaremos brevemente tres aspectos del desarrollo de la cultura colombiana, en los que la radio y el arte tuvieron parte. Así podremos dilucidar por qué, cómo y para qué se da lugar a la radio y el arte conjugados entre sí en este país. En primer lugar, observaremos la idea de nación

que tiene Colombia dentro del panorama de la globalización que para entonces se inicia. En segundo lugar, veremos cómo el problema del analfabetismo demanda solución como parte del proceso para consolidar un Estado nación. En tercer lugar, veremos cómo coexisten por lo menos dos ideas de nación, laica del partido liberal y tradicional del partido conservador, y cómo de acuerdo con estas ideas se determina un programa de cultura.

De acuerdo con lo anterior, observamos primero cómo la radio llega a Colombia en una época en la que el gobierno está preocupado, entre muchas cosas, por la idea de la cohesión nacional, el proceso de la modernización y el establecimiento de un rumbo político que concreten la idea de un Estado moderno, dentro de “formas [que] corresponderían a las características de una serie de mutaciones y transformaciones concernientes tanto a las tecnologías como a las sociedades contemporáneas, inscritas dentro de los nuevos procesos de transnacionalización de las economías y globalización de los mercados” (Rincón, 1995: 13). Dicha preocupación tiene sus fundamentos, para Colombia, tanto en las guerras civiles como en la guerra contra el Perú⁹, las necesidades de ponerse a la altura de una economía regida por la industria y el capitalismo mundial, o por afiliación a las dinámicas de las demás culturas, como apunta Carlos Rincón, “con respecto a las naciones europeas, a los Estados Unidos y al Japón, [en las que] muchas de sus tradiciones son invenciones realizadas en el camino para llegar a ser naciones” (197). Un ejemplo de estas preocupaciones lo podemos ver en el discurso de Gustavo Rojas Pinilla pronunciado en ocasión a las escuelas radiofónicas de Sutatenza en Colombia:

El bien común de orden temporal, como lo dijo Su Santidad Pío XI, consiste en la paz y seguridad de que las familias y cada uno de los individuos pueden gozar del ejercicio de sus derechos, y a la vez, en el mayor bienestar material y espiritual que sea posible en la vida presente, mediante la unión y la coordinación de la actividad de todos. Uno

⁹Al respecto, Darío Acevedo Carmona hace una buena síntesis: “A la consolidación del espíritu de unidad y cohesión, sirvió, de modo profundo, el estallido de la guerra con el Perú, en septiembre de 1932. La toma del puerto de Leticia por soldados peruanos provocó de manera inmediata un sentimiento de nacionalismo y de defensa de la patria. Los odios y debates se hicieron a un lado, hasta el punto que Laureano Gómez, líder de las mayorías conservadoras del Congreso, decretó la paz en el interior para facilitar la guerra con las tropas peruanas. Olaya, por su parte, apeló a la unidad nacional, llamó a su antiguo rival, el general Vázquez Cobo, para la dirección del ejército en el frente de batalla, y en medio de la aguda crisis económica que experimentaba nuestra economía, apeló a la ciudadanía realizando campañas de recolección de dinero y joyas que serían destinadas a incrementar el número de soldados, a la compra de armas y aviones y a construir carreteras que permitieran el acceso a aquel lejano territorio del país, hasta entonces prácticamente aislado del resto de la nación. Así pues, la guerra con el Perú contribuyó de manera decisiva a calmar los caldeados ánimos entre los seguidores de los dos partidos, por lo menos mientras duró el conflicto, y además fortaleció la imagen del equipo de gobierno y del presidente Olaya” (1996: 511).

de los aspectos primordiales de este bien común temporal, es el que se refiere a la educación, sin el cual ni el hombre encuentra el desarrollo armónico de su personalidad, ni en la sociedad, puede garantizarse un progreso efectivo y real [sic]. (Rojas Pinilla, 1955: 23)

La idea de ponerse en forma cultural adecuada con respecto a la globalización que se estaba viviendo en la época es de suma importancia, porque la radio cumplirá una función ante las necesidades planteadas por aquella dentro de la intención de consolidar un Estado moderno. Este tema es complejo y merece un estudio concreto para analizar completamente sus problemáticas. Sin embargo, lo traemos a colación como aspecto que tendrá lugar en el radioteatro como parte de sus contenidos. Es decir que, como parte de los contenidos, las ideas de la cohesión, la modernización y el progreso serán integradas directa o indirectamente en las obras radioteatrales para la construcción del imaginario del Estado moderno.

Aquí es necesario observar que el alto índice de analfabetismo en Colombia constituía uno de los principales obstáculos para consolidar la idea de nación moderna. Por tal motivo, diferentes sectores culturales expresaron la necesidad de arrostrar dicho obstáculo. Era necesario alfabetizar primero al pueblo. Por parte de las entidades políticas y gubernamentales se concibe “de 1930 a 1946: la campaña de Cultura Aldeana y Rural [que pretendía], entre otras cosas, llegar a todos los rincones del país enmarcada en un proyecto moderno y culturizador de las masas a través de mecanismos como la educación y el acceso al libro para su acercamiento a la cultura occidental” (Cruz Herrera, 2017). Por parte del sector religioso, destaca la labor del padre José Joaquín Salcedo Guarín quien propone, con el recurso de la radio, las Escuelas Radiofónicas:

La obra busca el incremento de la cultura en el medio campesino de nuestro país. Para conseguir tal fin el padre Salcedo ha ideado un ingenioso sistema. [...] Todas las tardes el transmisor se enciende [...] Se trata de los auxiliares inmediatos que llaman a los alumnos para el comienzo de la clase. Alrededor de un pequeño receptor de radio se congregan en cada escuela unos cuarenta o más ancianos, mujeres, hombres de trabajo y niños. Desde la emisora el maestro explica la lección. Los alumnos atienden mientras el auxiliar explica. (*El siglo*, “Escuelas Radiofónicas”, 1950).

Por mano de David Jiménez, por ejemplo, nos enteramos de algunas disputas entre críticos suscitadas por la falta de una formación adecuada para la época. Hacia 1936, escribe Jiménez, Jorge Zalamea Borda en función de crítico literario y productor de

literatura observa las consecuencias de los procesos formativos en la cultura colombiana y, de paso, propone soluciones para remediar falencias:

La literatura moderna se expresa en una forma que no llega al pueblo o en la que este no se reconoce, opina Zalamea. La hibridez formal de *El gran Burundún-Burundá* —a la vez sátira, relato y poema— permitiría, según él, una entonación grata a los oídos de las masas, pues está más cerca a la declamación que al texto para la lectura silenciosa. Una literatura para oyentes, no para lectores, es la fórmula novedosa de Zalamea, como respuesta a la necesidad de integrar un público mayoritariamente analfabeta. (Jiménez, 2009: 258).

En consecuencia con lo anterior, el problema de alto índice de analfabetismo, como segundo aspecto a tener en cuenta, tiene que ver con la radio y el arte de una manera directa. Puesto que no se sabe leer ni escribir, es muy viable el uso de la radio para transmitir literatura que se puede escuchar. Esto está ligado a la intención de mejorar la cultura del pueblo colombiano mediante la orientación estética, con la que se pretende instruir, y a la vez fomentar la cohesión, pues de esta manera se realiza un acto de oralidad mediática que reúne a varios oyentes ya sea de manera real (juntando familias a escuchar alrededor de una radio) o imaginada (muchas personas escuchan lo mismo, al mismo tiempo, aunque estén separadas por la distancia). Es decir, se aprende “por discipulado que es una especie de aprendizaje; escuchando; por repetición de lo que oyen; mediante el dominio de los proverbios y de las maneras de combinarlos y reunirlos; por asimilación de otros elementos formularios; por participación en una especie de memoria corporativa; y no mediante el estudio en sentido estricto” (Ong, 2016: 18).

Para la época en la que aparece en Colombia la radio, se experimenta una mezcla cultural de oralidad entre letrados y analfabetas, es decir dos tipos de oralidades, primero, de “la primaria” propia de las culturas orales que carecen del conocimiento de la escritura y del impreso; y la “secundaria” creada por los medios para afianzar la cultura de las tecnologías, en particular, la integración del “teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y conocimiento dependen de la escritura y la impresión” (Ong, 20). Efectivamente, en Colombia, esta mezcla pervive en la memoria de algunas personas de aquella época, marcada por el arte y la radio en función de la cultura oral mediática y la instrucción cultural.

El jueves 25 de mayo de 2017 a las 5:30 pm, en la biblioteca Luis Ángel Arango se inauguró el archivo Radio Sutatenza que consta de una multitud ingente de archivos de audio, fotografía, escritos, etc., cuyo proceso de organización y catalogación está en curso aún. En la exposición de dicha inauguración, una señora de avanzada edad nos compartía su experiencia relacionada con la memoria y la formación cultural (el testimonio quedó grabado no solo en mi dispositivo tecnológico sino también en los de la biblioteca y demás personas que grababan y filmaban el evento): Señora: “¿Sabe yo que hacía cuando llegaba de estudiar?” Expositor: “¿Qué?” Señora: “Tiraba la maleta, sintonizaba mi radio y me ponía a escuchar *Arandú*”. Expositor: “¿Cuál era *Arandú*?” Señora: “¡El príncipe *Arandú*!” Expositor: “Ah, sí. Y ¿cuánto duraba?” Señora: “En esa época duraba media hora. Pero mi oído era pegado así en el radio escuchando *Arandú* y era lo único que yo tenía en la mente cuando salía de estudiar. Y en la mañana escuchaba era la escuelita de Doña Rita”. *Arandú: el príncipe de la selva*, “(...) el paladín que proclama la justicia y abandera la lucha contra la maldad (Caracol Radio, 2013 y 2014)”, se trataba de una radionovela. *La escuela de Doña Rita*, “vamos niñitas para la escuelita, allí respira toda la nación, y ahora prontito porque Doña Rita ya nos espera con el inspector” (Caracol Radio, 2012), se trataba de un programa de humor dramatizado, que criticaba, por ejemplo, los recursos destinados para la educación. Ambos programas radiales transmitidos por la emisora Caracol (disponibles en *youtube*).

Así mediante el poder administrativo que ofrece la radio se vincula el arte con funciones diversas que contribuyeron a la construcción de la idea y el imaginario de unidad, progreso y modernidad. Sin embargo, este imaginario se ve problematizado por las ideas que conllevaba o que de manera presuntiva debía conllevar. Una de las grandes preocupaciones generales, tercer aspecto a tener en cuenta, es la idea de nación moderna a la que se quería llegar en Colombia, polemizada por el bipartidismo desde antes y después de la llegada de la radio, veamos algo *grosso modo*:

En 1936, cuando el ímpetu de las reformas cobró toda su fuerza, el conservatismo, que ya había perdido todos los cargos públicos, desarrolló una virulenta oposición a López, apelando para ello al sentimiento religioso del pueblo, a quien convocaba para combatir lo que consideraban un ataque a la tradición religiosa de los colombianos por parte del gobierno. Laureano Gómez funda con José de la Vega el periódico *El Siglo*, en febrero del 36, luego, en marzo, sale al aire La Voz de Colombia, radiodifusora al servicio del conservatismo. Desde ambos medios y de diversas maneras, los

conservadores y la jerarquía eclesiástica hicieron llamados a la desobediencia civil y al desconocimiento de la legitimidad de la reforma constitucional. (Acevedo, 1996: 516)

Los dos partidos políticos (conservador y liberal) luchaban por una idea de nación diferente: una idea de cultura laica contra una idea de cultura tradicional y religiosa. Este aspecto lo estudia juiciosamente Rubén Jaramillo Vélez, para explicar el fracaso en el que terminó la idea de llevar a Colombia a ser una nación moderna:

Acertadamente se sintetiza con el título de un subcapítulo el meollo ideosincrático del programa regenerador: “En lugar de formar ciudadanos preparar buenos cristianos”. En realidad, como reacción al intento de los radicales de formar auténticos ciudadanos —para lo cual tenían que enfrentarse a la Iglesia y consolidar un amplio sistema de instrucción pública y laica— los conservadores intentaron “desmontar la noción y el símbolo del ciudadano y todo lo que este lleva implícito como carga valorativa y política”. (Jaramillo, 1998: 202-203).

En este contexto cultural, aunada con el arte, la radio se convirtió en el vehículo de ideologías que de una u otra manera contribuían a los valores enfrentados durante el proceso de construir un imaginario de nación moderna. Como ejemplo pertinente podemos ver el caso de la novela *Manuela*, escrita en 1856 por José Eugenio Díaz, radiodramatizada aproximadamente en 1970 por Radio Sutatenza, cuyos contenidos demuestran las posiciones encontradas entre sistemas de valores tradicionales y sistemas de valores laicos. Podemos ver cómo a lo largo de un siglo sigue retomándose esa idea problemática de nación moderna. Y no es para menos hablar de fracaso, pues hasta la presente época, de acuerdo con palabras de Cruz Kronfly, “parecería como si fuéramos premodernos, modernos y postmodernos al mismo tiempo. Esta denominada simultaneidad de diversas temporalidades históricas en extraña coexistencia se ha convertido en una especie de señal de identidad o característica cultural de América Latina” (Cruz, 1998:15).

4. El radioteatro en Colombia

Con el problema del subdesarrollo y sus implicaciones culturales, entre las cuales el analfabetismo y la idea de crear una nación moderna chocan, provocando dificultades en el orden o las ideas necesarias para darle un rumbo al país, la radio y el teatro desempeñan funciones supeditadas a diferentes ideologías y sus discursos. Por tanto, las fuentes del radioteatro estuvieron cargadas de intenciones socioculturales diversas, que lo convirtieron en un fenómeno complejo y relevante para la historia colombiana, por lo común, recordado

de manera anecdótica y pocas veces como vehículo ideológico, político y cultural, en relación con el arte teatral.

Aquí debemos tener en cuenta que, para entonces, el arte como institución en Colombia no cumplía con los requisitos para configurar un “campo” (Bourdieu) apropiadamente autónomo, puesto que sus intenciones, funciones y valoraciones estéticas del mundo dependían en gran medida de los campos político y religioso, en particular, y sus instituciones correspondientes. Por tal motivo, el radioteatro, en su mayoría, aparece en Colombia como un instrumento ideológico, cuyas características lo tornan documental, informativo, panfletario, moralista, masivo y repetitivo, doctrinario, etc. Sin embargo, cabe resaltar que, asimismo, como consecuencia de la radio aunada al arte literario y dramático, el radioteatro funge como una instancia latente de consagración para la literatura en Colombia, pues, a través de este último, se propagan en el imaginario del pueblo los principios literarios, literatura de consumo o auténtica (Dubois, 214: 70-86), en cuyas ventajas puede destacarse el reconocimiento y parte incipiente de la autonomía (relativa) literaria. Con esto en mente, en Colombia, como parte de proyectos culturales, el radioteatro aparece como un género dramático-literario propio de la modernización occidental, cuyos principios estéticos se supeditan a funciones extraestéticas. Es decir, este género radial está destinado en su gran mayoría a servir como vehículo: ya sea ideológico, porque responde a necesidades de otros campos más allá que a las propias del arte; de difusión, porque propaga la cultura junto con la idea de arte para el pueblo; o, en el mejor de sus casos, funge implícitamente como instancia para la consecución rudimentaria de autonomía a la literatura, al teatro y al arte en general, a través del proceso de su reconocimiento.

A continuación, observaremos cómo al existir un anhelo de modernidad en Colombia se establecen unas pautas morales, éticas, políticas y estéticas en procura de la consecución de aquella. Sin embargo, existen problemáticas falencias en la cultura que impiden a los hombres y mujeres de la época pasar por un juicio crítico todo cuanto tiene frente a así (diferencias políticas, éticas, morales) sin entrar en conflictos de diversa índole. Dichas falencias se fortalecen por la clara falta de educación que la gran mayoría de la población sufre. Y uno de sus pilares principales radica en los altos índices de

analfabetismo. La radio aunada al arte, como hemos venido observando, da lugar al radioteatro y éste en Colombia se presenta como un medio para solucionar el problema de educación (el arte supeditado a la formación cultural del hombre). Esto implica que el radioteatro educa, forma culturalmente y orienta, simultáneamente, el gusto para unos fines concretos: mejorar el nivel cultural del pueblo colombiano. En consecuencia, todo aquello trae divergencias conflictivas, porque en este proceso instructivo se confrontan diferentes intereses. Por tal motivo, veamos entonces los modos de producción en los que surge el radioteatro en Colombia.

4.1. El radioteatro y el Estado

El discurso de Eduardo Santos, presidente para la época en la que se inauguró la emisora Radiodifusora Nacional de Colombia, es quizá uno de los que más se ajusta, en la historia de las ideas de Colombia, a la idea del progreso y la modernización en la época en la que aparece el radioteatro. Nos interesa relacionar las ideas expuestas en este discurso con los contenidos del radioteatro colombiano de manera general. Con esto no queremos decir que las obras radioteatrales, en su decurso más importante, obedecieron fielmente al programa político de Santos, queremos indicar que a partir de las intenciones del Estado para la época se hacía pública una idea de progreso que quedó vigente en los contenidos del radioteatro aun cuando las ideas de gobierno en cada periodo de Colombia cambiaran o se opusieran con respecto a las precedentes. Como primera medida, en el caso de Colombia, el Estado se preocupó¹⁰ por crear la “Radiodifusora Nacional de Colombia, que [una noche de 1940] inicia sus labores”, representando “la culminación de largo esfuerzo destinado a dotar el Estado de un poderoso y eficaz instrumento de cultura” (Santos, 1940). A través de la radio, el gobierno nacional buscó la manera de difundir sus propuestas, sus metas y sus beneficios enfocándose en las ideas del orden, el progreso y la instrucción. Esto importa en la medida en que podemos dar ciertas luces del ámbito en el que se preparan los orígenes del radioteatro, es decir, su aparición en Colombia.

Al considerar la radio como “un poderoso y eficaz instrumento de cultura”, Santos hizo público los intereses del gobierno: para él, la radio “[pertenece] a la nación

¹⁰ La primera emisora a cargo del Estado fue la HJN, cuyas funciones se concentraron en la información acerca del conflicto entre Colombia y Perú, en 1932-1933. (Silva, 2000: 11)

colombiana, y [había] de estar siempre a su servicio exclusivo” (Santos, 1940). El gobierno de esa época pretendió crear un imaginario nacional moderno basado en un sistema de valores típicos de la idea del progreso. Por un lado, el Estado difunde la idea de buen gobierno, preocupado por la historia de su comunidad nacional, puesto que “sabe los peligros que pueden amenazarla en el presente y en el futuro” (Santos, 1940). De esta manera aprovecha el poder que la radio le ofrece para, por lo menos, instaurar una imagen generalizada, un imaginario, de autoconocimiento y consciencia clara: “no arredra en las dificultades del futuro, porque para vencerlas le da fuerzas el examen de lo que ha realizado en el pasado” (Santos, 1940). Tener en cuenta en su discurso las faltas que afectan el desarrollo del Estado como nación es un principio de autocrítica necesaria para la consecución organizada de un pensamiento moderno como proyecto cultural. A través de la radio, con su proyecto de modernidad, el gobierno busca emplazarse simbólicamente en todo su territorio de manera eficaz: “la voz de esta Radiodifusora Nacional de Colombia aspira a llegar a todos los hogares y a traspasar las fronteras como una voz serena en que se reconozca la voz de la patria” (Santos, 1940). Esto nos ayuda a comprender por qué aparece el radioteatro, por ejemplo, patriótico: la Radiodifusora Nacional de Colombia transmite dramatizaciones como “*Por aquí pasó Bolívar*”, adaptación de Oswaldo Díaz Díaz, una extensa obra dividida por capítulos y episodios que trataban los avatares de Simón Bolívar en sus luchas libertarias; o *Rataplán*, una adaptación de un cuento de Oswaldo Díaz Díaz basado en la batalla de la independencia y dedicado a los jóvenes en una sección llamada “Radioteatro para muchachos”.

Por otro lado, el gobierno construye su visión y juicio a partir de los aspectos más favorables del progreso: “esta estación quiere ser un elemento de optimismo, de fe en la nación, de alegre confianza en los destinos de la patria; quiere ser algo como un reflejo de la energía colombiana, que no desconoce las grandes dificultades que a nuestro progreso se proponen” (Santos, 1940). Por tanto, apela a la unidad y fraternidad para constituir un bien común: “somos una nación de muchos millones de colombianos unidos por ideales generosos, ligados por un sentimiento de solidaridad que constituye fuerza suprema” (Santos, 1940). Esto le permite concebir expectativas para el futuro, visto como un tiempo sobresaliente gracias al esfuerzo, la dedicación y el trabajo colectivo en el presente de aquella época de desarrollo: “la labor que hoy se lleve a cabo es la mejor de las promesas

de lo que habrá de efectuarse mañana” (Santos, 1940). Con esto se fija como objetivo la perfectibilidad del hombre colombiano:

nada hay que vigorice más los entusiasmos de un pueblo como la convicción de que está avanzando en el camino de sus altos destinos”, “nuestro máximo anhelo, nuestro propósito único es que se den [Sic] siempre desde estos micrófonos una noción exacta de lo mejor que tenga la vida colombiana, y contribuir así a que esta honrada vida nuestra inspire simpatía, confianza y respeto (Santos, 1940).

En consecuencia con lo anterior, observamos cómo el poder que presta la radio facilita al gobierno difundir el deseo de una meta organizada en procura de un bien cultural y nacional. Notemos también cómo el discurso de la presidencia se adapta al medio de divulgación. En otras palabras, veamos cómo un medio ideal para la comunicación de masas conlleva una ideología propia para las masas: “no creo que nadie pueda dejar de aplaudir este propósito del gobierno, que se inspira en el más genuino sentimiento democrático” (Santos, 1940). De este modo, con la radio, el Estado busca afirmar en el imaginario social la idea de que “somos una democracia igualitaria, y ello debe constituir el mayor de nuestros orgullos” (Santos, 1940). Asimismo, se tiene en cuenta que el poder prestado por la radio a los discursos destinados a las masas debe ser controlado, puesto que, así como puede propagarse con su ayuda la idea de unión y el deseo del progreso, puede también conducir, mediante el poder sugestivo, un pueblo entero a conflictos.

Por tanto, se procura “que sea inconfundible su sincero acento democrático y constante su fidelidad a las claras tradiciones de la espiritualidad colombiana” (Santos, 1940). Así, el gobierno crea una imagen de correcta administración que se preocupa por los habitantes de su país en su desarrollo cultural. Con ello justifica su papel con respecto a la intervención de la radio en la cultura colombiana y, por ello, en su emisora, “estarán excluidas [...] las polémicas personales, las voces de discordia, las propagandas interesadas” propias de la “propaganda en el sentido odioso, y a veces merecido, que a esta palabra puede darse” (Santos, 1940). Precisamente, pretende “dar una información absolutamente serena y desapasionada, totalmente objetiva, que lleve a todos una breve y fiel síntesis de cuanto en el país y en el exterior suceda” (Santos, 1940). Por tanto, estas concepciones se mantienen *mutatis mutandis* en los contenidos del radioteatro y guían las intenciones evidentes de ofrecer programas pertinentes para la formación y de elevado valor culto. Por ejemplo, se observa lo siguiente en la dedicatoria de Oswaldo Díaz Díaz al

lector en *Grandes hombres de las Américas: 16 radio-dramas*: “el programa ha sido un modesto símbolo de americanismo, de unión continental y de fe en nuestros destinos del Nuevo Mundo, en esta hora de inmensas responsabilidades y de tan extensos sacrificios” (Díaz Díaz, 1944: 4). Oswaldo Díaz Díaz es uno de los autores de radioteatro más sobresalientes y en este caso participó en la dramatización para radio de las biografías de hombres significativos para la historia de América: Benjamín Franklin, José Martí, Bartolomé de las Casas, Andrés Bello, entre otros.

El discurso presidencial aprovecha la radio para construir el imaginario de la patria moderna y democrática¹¹, pues gracias a aquella puede ejercer poder político en concomitancia con sus ciudadanos, “servirá también esta estación para que el gobierno se ponga en frecuente contacto con el país, le dé cuenta de sus actos y le exponga el criterio con que afronta los problemas nacionales” (Santos, 1940). Así, el Estado se interesa por acercarse a su pueblo, cuyos “únicos propósitos son trabajar por la cultura nacional en todos los órdenes” (Santos, 1940). Esto quiere decir que el conocimiento y la formación cultural juegan un papel importante para el desarrollo de la nación moderna y que, por tanto, la información transmitida está destinada a instruir y difundir conocimiento culto y variado, propósito incluido en el ideal del progreso e impregnado, por defecto, en la orientación del arte literario, dramático, etc.

A partir de aquí, puede rastrearse una de las vías por las que el arte accede a la radio en Colombia y ésta a su vez se compenetra con aquel dando cabida al radioteatro en Colombia y estableciendo sus funciones sociales. Novelas como *El proceso* de Franz Kafka, *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievski, tragedias como *Edipo Rey* de Sófocles, *Bodas de sangre* de Federico García Lorca y obras cumbres de la literatura universal como *Macbeth* de Shakespeare, *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, dramatizadas en radio, radioteatralizadas para Colombia, dan cuenta de la preocupación por la difusión cultural, de la intención de acercar el pueblo a diversas valoraciones estéticas del mundo

¹¹ Renán Silva llama la atención acerca de este proyecto cultural perteneciente a un momento histórico de alto interés para nuestra memoria: “La República Liberal [...] fue un intento, tal vez el más importante a lo largo del siglo XX, de organización de un sistema estable de instituciones culturales que incluían el libro, los museos, las escuelas ambulantes, el radio y el cine, lo mismo que un proyecto de vinculación de un nuevo grupo de intelectuales a las tareas de la promoción cultural, bien fuera en las academias de alta cultura, bien fuera en los aspectos de divulgación y propaganda [...] lo que parece haber sido el primer esfuerzo real por democratizar el acceso a los bienes culturales en el país” (Silva, 4: 2000).

para ampliar su panorama intelectual y con ello favorecer los niveles culturales. De paso, se demuestra interés por establecer un imaginario de democracia cultural, dado que, con el radioteatro, a través de su diversidad y difusión, la mayoría de la población cultural participará en la comunión del conocimiento universal.

De acuerdo con el discurso de Santos, la idea del progreso implica fomentar el conocimiento, es decir, dar luz al entendimiento y hacerlo público, aspectos que eventualmente llevarían a un pensamiento moderno. Con estos aspectos en mente se busca formar al pueblo colombiano y se pretende “colaborar con las universidades, colegios y escuelas en intensas labores de enseñanza” (Santos, 1940). Asimismo, en la medida que el Estado quiere participar en todo lo que atañe a la cultura colombiana, establece dentro de sus objetivos: “contribuir a la formación del gusto artístico, con programas cuidadosamente preparados” (Santos, 1940). Así pues, el arte (la literatura y el drama) encuentra un camino firme para aunarse con la radio en Colombia, contribuyendo al proyecto cultural de su gobierno a partir de 1940. Este usa la alianza de la radio con el arte como parte de sus estrategias para inventar y difundir un imaginario de nación moderna que “aspira a ser siempre creída, por estar siempre ceñida a la verdad; a proporcionar horas de grato esparcimiento, que dejen una impresión de arte y de belleza” (Santos, 1940).

Este proyecto se dio en el periodo histórico colombiano que se ha denominado “Hegemonía Liberal”. Políticas con enfoque laico y secular, propuestas por el gobierno de orientación liberal, que entraban en contradicción con el pensamiento tradicional, dieron lugar a confrontaciones tanto ideológicas como por vías de hecho. Estos conflictos aparecieron en el gran marco problemático que significó para Colombia la idea de separar las potestades de la Iglesia, como institución religiosa, y el Estado como institución política. Principalmente, se disputaba el poder que la Iglesia ostentaba en las decisiones del Estado en temas como: la educación, la libertad de prensa, la libertad de cultos, la organización social y familiar, las orientaciones políticas e ideológicas. Sin embargo, ambos bandos se preocupaban por el acrecentamiento del nivel cultural, aunque desde perspectivas contrapuestas. Con ello se arrastraba un lastre, de acuerdo con el estudio de Fernán Enrique González, *Poderes enfrentados: Iglesia y Estado en Colombia*, que impedía un favorable ejercicio de los poderes tanto de la Iglesia como del Estado ante las

necesidades de la sociedad colombiana. Para la primera, significó un anquilosamiento que impedía resolver viejos problemas del siglo XIX y, a su vez, enfrentarse adecuadamente a los nuevos desafíos que implicaba la sociedad del siglo XX con el desarrollo de nuevas éticas. Para el segundo significó un impedimento ante el desarrollo de los proyectos que intentaban responder a las necesidades de la ampliación del panorama intelectual colombiano, en una época de cambios ineludibles, provocados por la modernización mundial y el pensamiento moderno que implicaban nuevos desafíos gubernamentales.

Así, unos con otros se entretuvieron, en procura del bien del pueblo colombiano, en disputas para establecer el rumbo de la nación colombiana, paradójicamente, perdiendo de vista dicho propósito de bienestar y enfatizando las disputas con cruentas guerras civiles, cuyos resultados no fueron más que el aumento del nivel de la cultura de la violencia. Con ello, el ideal de la modernidad se perdía de vista ante la intolerancia, la intransigencia e incluso la barbarie. Precisamente, en este contexto, la Iglesia hizo su usual intervención afectando los contenidos del radioteatro en Colombia.

4.2. El radioteatro y la Iglesia

Ahora bien, es necesario advertir que no solo el gobierno colombiano se interesaba en la formación cultural del pueblo. La Iglesia católica, entendida como institución social, también se interesó por nuestra instrucción cultural. Recordemos una vez más que a mediados del siglo XX en Colombia, por un lado, el analfabetismo todavía era considerablemente alto, pese al interés del Estado en contrarrestarlo con sus proyectos culturales después de 1940 a través de la radio; por otro, que la opinión de la Iglesia en los proyectos nacionales para resolver este problema era de suma importancia y de peso poderoso. Además, es importante tener en cuenta que el periodo de la “hegemonía liberal” culmina, de acuerdo con Acevedo, en 1946, y que el Estado, dirigido por un militar católico, vuelve a darle el enfoque tradicional, conservador a las ideas políticas de gobierno para la época. Por esta razón, queremos hacer una breve observación de cómo la Iglesia, recobrando fuerza intervencionista, también aprovecha la inserción de la radio en la cultura colombiana y su poder afirmativo, comunicativo y administrativo, para emitir junto con su

discurso ideológico un tipo de enseñanza para el pueblo. Con esto en mente, se fundó la emisora Sutatenza, muy importante en nuestro país: “lo que en 1947 empezó como el propósito de un radioaficionado, el padre José Joaquín Salcedo, terminó por convertirse en una de las industrias culturales de mayor impacto social en Latinoamérica (*El Mundo*, 35: 2013)¹².

En cierto momento, según el discurso del padre Salcedo (1954-1955), la Iglesia y el Estado se unen para fomentar la instrucción cultural. Este no sólo le permite a aquella proceder de acuerdo a sus instancias legitimadoras propias, “[e]n el caso concreto, el respeto para con los derechos de la Iglesia en el campo de la educación dejando intacta su autonomía”, sino, además, patrocina su empresa “facilitándole los medios que necesita para desarrollar su labor educativa”, alianza bien acogida por la Iglesia, “[p]or esto, (agrega el eclesiástico) Excelentísimo Señor Presidente, en justicia y lealtad os decimos sencillamente: gracias, muchas gracias” (Salcedo, 12: 1955). Para esa época el presidente Gustavo Rojas Pinilla apoyaba sin menoscabo la empresa de la Iglesia: “los Ministerios de Educación, Agricultura, Trabajo y Salud Pública, la Caja de Crédito Agrario y el Instituto de Crédito Territorial, en permanente contacto con vosotros, especialmente por medio de las Escuelas Radiofónicas, velarán sin descanso por desarrollar ambiciosos programas culturales” (Rojas, 26: 1954). Así, la Iglesia desarrolló en su proyecto, denominado Acción Cultural Popular (ACPO), “cinco nociones básicas de la educación fundamental integral: alfabeto, número, salud, economía y trabajo, más espiritualidad [...]” (Bernal, 2012: 6), es decir, la Iglesia intervino culturalmente en procura de la transformación mental del pueblo colombiano para la época, sin escamotear su índole dogmática: “los mejores cristianos son los mejores ciudadanos” (Salcedo, 13: 1955).

Cabe preguntarse en esta parte qué tiene que ver el radioteatro con estos procesos históricos. Como observamos anteriormente, la cultura colombiana es de gran interés para el Estado y, para incrementarla, éste acude al arte. En la alianza del Estado con la Iglesia, tanto dicho interés como dicha estrategia permanecen vigentes, aunque es claro que la Iglesia conserva su autonomía y decide en qué medida integrará el arte en su empresa. Por

¹² Véase Gómez, Bernal, Galarza, Jamison y McAnany, Rausch, Rojas, Hurtado, para obtener más información de la radio Sutatenza en la cultura Colombiana y Latinoamericana: estos estudios hacen referencias importantes acerca de cómo esta emisora tenía que ver con la educación y la formación cultural y cómo se estableció como modelo para otras emisoras nacionales e internacionales en Latinoamérica.

tanto, dice el cardenal Crisanto Luque, “de ahí que, con plena potestad, promueva las letras, las ciencias y las artes, en cuanto son necesarias o útiles para la educación cristiana, y, además, para toda su obra de salvación de las almas; por ello puede fundar y mantener escuelas e instituciones propias en toda disciplina y en todo grado de cultura (Código de Derecho Canónico, C. 1365)” (Luque, 16: 1955). Así, la emisora Sutatenza participó en la alianza del arte con la radio para dramatizar contenidos religiosos como, por ejemplo, historias de la Biblia. Con la radio Sutatenza, el radioteatro tiene vía de acceso a la cultura colombiana para la difusión de los valores religiosos. Esto lo comprueban archivos sonoros de *Señal Memoria*¹³ pertenecientes al programa llamado “Estampas de un libro eterno”, emitido por ACPO y Radio Sutatenza. En dichos archivos puede apreciarse historias como la “Resurrección de Lázaro”, “La historia de Job”, “La historia del joven Tobías”, “La historia de Sansón, el gigante”, “La historia de Abraham, el patriarca”, “La historia de las ciudades malditas”, con libretos de Andrés Pardo Tovar (1911-1972), transmitidas a través de la forma de representación sonora propia del radioteatro (de la cual nos ocuparemos en la segunda parte). De esta manera, el arte (drama, literatura, etc.) y la radio eran usados para dar forma (dramatización radial) al discurso de la Iglesia y para difundirlo. Así, podemos ver la preocupación por la cultura colombiana y cómo se entiende el arte en ACPO.

Además de promover los valores religiosos valiéndose del arte, la Iglesia se opuso públicamente a todo lo que estuviese destinado al ocio, divertimento absoluto, o al mero consumo sin ideales morales al servicio de la fe católica. Por esta razón, la Iglesia pretendió que sus programas fueran estrictamente educativos, formativos en función de su doctrina religiosa, y condenaba como malas las prácticas que no fomentaran sus principios o que no correspondieran a sus valores, como lo demuestra el discurso del padre José Ramón Sabogal al hacer un contraste social entre lo rural y lo urbano:

Deseamos que nuestro pueblo sea más bonito, que tenga su plaza; en nuestro sentir es la sala de la sociedad municipal y parroquial, hermosamente presentada; que las calles sean asfaltadas y limpias; que haya parque, música los domingos, que haya vida!(sic) No queremos irnos a ser asalariados y pecadores en las ciudades; por eso deseamos que nuestros pueblos sean bonitos, que no carezcan ni de agua, ni de luz, ni de parque, ni

¹³ Estos archivos sonoros se encuentran en el catálogo de Señal Memoria, página web: <https://www.senalmemoria.co/>

de columpios, ni de música, ni de medicinas, ni de taller para los muchachos, ni de una escuela formada de las jóvenes campesinas. Si el pueblito nuestro no es cristianamente atractivo, vendrá la fatal consecuencia de las ciudades amorfas, sin ideal, sin arte y sin conciencia. Y nosotros mismos, sacerdotes y fieles, experimentados por los años, convencidos de nuestra misión cristiana y de nuestro destino patrio, estamos resueltos a ser los realizadores de este nuevo progreso que anhelamos. (Sabogal, 21; 1954)

En este sentido, la Iglesia, a través de sus agentes, se opuso a corrientes ideológicas que llegaron a nuestra tradición cultural. Aquella se vio enfrentada, por ejemplo, al socialismo y al comunismo¹⁴ y, de paso, se vio a sí misma en crisis: “Monseñor Miguel Ángel Builes clamó contra la división conservadora: ‘Dios entrega a su ceguera a aquellos que quieren perderse. Y nosotros como ciegos, estultos, divididos, fraccionados, nos vamos al abismo, mientras el liberalismo y el comunismo, ayudados acaso por el dinero protestante, se ríen de nuestra insensatez y preparan en las sombras la ruina de la Iglesia y de la patria’” (Ibíd., 280). Estas polémicas hacían parte de la lucha por establecer, como hemos dicho anteriormente, un rumbo político siempre en miras del progreso.

En medio de este conflicto, la Iglesia usó el radioteatro para expresar sus posiciones ideológicas. Dentro de los archivos que la radio Sutatenza legó a la biblioteca Luis Ángel Arango, existe una obra de radioteatro con el título de *El agente 169*. Desconocemos la fecha exacta de la creación de la obra, para situarla históricamente y relacionarla con referentes específicos. No obstante, a grandes rasgos, en aquella obra podemos ver el uso del radioteatro como instrumento para las orientaciones culturales dentro de los proyectos formativos de la Iglesia:

Acción Cultural Popular presenta *El agente número 169*, la lucha de un grupo de hombres valientes para defender a su patria del peor de los traidores: el comunismo internacional. Una novela de aventuras que se fundamenta en hechos reales ocurridos recientemente en un país latinoamericano. (Archivo Sonoro: Agente 169)¹⁵

¹⁴ Fernán González señala que los enfrentamientos referidos fueron recurrentes y duraderos, desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX y que “[e]s interesante la manera como el obispo Restrepo se refiere al político radical Murillo Toro; sus antecedentes, dice Restrepo, no permitían esperar de él otra cosa: fue el primero que enseñó el socialismo y el comunismo en el país, expulsó obispos y jesuitas por medio de una ‘máquina nombrada Hilario López’, escribió blasfemias en los periódicos, armó de puñal y látigo ‘las hordas africanas del Cauca’ en contra de las familias, individuos y propiedades, legitimando las flagelaciones, estupro y asesinatos en el Valle del Cauca (se refiere al comentario de Murillo en favor de los ‘retozos democráticos’)” (González, 1997: 208).

¹⁵ Volveremos acerca de esto más adelante.

4.3. El radioteatro y la empresa privada

Ahora bien, las emisoras privadas se vieron en la necesidad de establecer programas, encontrar recursos financieros e implementar estrategias para posicionarse en el recién creado campo radial, provocando tensiones de competencia comercial. En estas circunstancias el radioteatro aparece y juega un papel importante: no solo fue un vehículo utilizado para la instrucción cultural o la transmisión de discursos ideológicos, sino, además, para la afirmación en el espacio radial. Así, por un lado, dentro de un variado tipo de contenidos (musicales, periodísticos, intelectuales, etc.), los contenidos del radioteatro eran preparados para llamar la atención del público y con ello se aprovechaba para difundir publicidad comercial, conseguir patrocinios o difundir publicidad y opinión pública de cada emisora con el objetivo de reafirmarse y ser reconocida. Por otro lado, las pautas publicitarias apelaron a la radioteatralización, a la forma del radioteatro, como estrategia para impulsar sus productos comerciales. En estas circunstancias surgen polémicas referentes a los contenidos radiales en relación con la iniciativa privada frente a la responsabilidad cultural.

Para referirnos al primer aspecto mencionado arriba, destacaremos una problemática importante que tiene que ver con la orientación del gusto y el empeño por subir los índices del nivel cultural en el que se vio llamada la HJCK a participar, porque sus intereses (a partir de su fundación en 1950 como *El mundo en Bogotá*) tenían como base la difusión de contenido intelectual. Como emisora privada, la HJCK se afilió a la idea de la instrucción, desarrollando, en palabras de Hugo Latorre Cabal (director del diario *El Liberal*, en 1951) “(...) en Colombia una tarea de sobresaliente estirpe artística y literaria, que debe entenderse como una cruzada que busca estimular y servir el buen gusto de los colombianos y dar a la radiodifusión nacional el importante papel que le ha señalado en el campo de la cultura, de los gobiernos y de los pueblos más civilizados del planeta (sic)” (HJCK: *El mundo en Bogotá*, s.f., *Primer aniversario*). Para ello, había que conseguir audiencia y recursos recurriendo a diferentes estrategias:

Pero lo más importante para la emisora y desde luego para los oyentes eran los programas de Eduardo Caballero Calderón entonces director de la HJCK. Caballero escribía libretos de toda índole, hacía ágiles comentarios con Martínez Rueda, entonces socio de la emisora, citaba a mesas redondas, dialogaba en el micrófono con sus

amigos escritores, buscaba propaganda, traía sus discos personales, dirigía programas. (HJCK: *El mundo en Bogotá*, s.f., *Primer aniversario*)

Y estas estrategias, según la emisora en voz de Caballero Calderón, debían atender a un objetivo general: “Levantar el nivel cultural del público colombiano” (HJCK: *El mundo en Bogotá*, s.f., *Primer aniversario*). Con esto en mente, la emisora se preocupó, según palabras de Rafael Gómez Hurtado (vocero del vespertino diario *El Gráfico*), por elaborar cuidadosamente programas “bien logrados y dirigidos con extraordinaria maestría y buen gusto desde [sus] micrófonos” (HJCK: *El mundo en Bogotá*, s.f., *Primer aniversario*). La meticulosidad con la que se hacía los programas en esta emisora difundía, según Gómez Hurtado, “la etiqueta radial que no permite la loca, despiadada, explotación de una discoteca sin dirección que no olvida la función educadora que tiene la radio y que no le teme a la competencia comercial de los que creen que lo mejor es lo que más sintonía da” (HJCK: *El mundo en Bogotá*, s.f., *Primer aniversario*).

De acuerdo con esta intención de difusión de la cultura en la HJCK: *El mundo en Bogotá*, sus agentes culturales, según la opinión de Abelardo Forero Benavides (director del semanario *Sábado*), “Eduardo Caballero Calderón, Álvaro Castaño Castillo, Hernán Mejía, Hernando Martínez Rueda, Francisco Rueda Caro se han hecho acreedores a la admiración de los radioescuchas por las horas amables que les han hecho pasar con sus programas de teatro, su excelente información cultural, los animados relatos y los comentarios mínimos dentro del más estricto gusto literario” (HJCK: *El mundo en Bogotá*, s.f., *Primer aniversario*). De esta manera, la emisora aunó el arte literario y sus derivados con la radio para afirmarse en el espacio radial. Así, el radioteatro aparece en esta emisora con una carga de necesidad intelectual, mediante la cual se consagra en dicho espacio y permite la consagración de sus agentes, de la emisora como tal. En este método de consagración participa el incipiente campo literario¹⁶, pues Eduardo Zalamea Borda, escritor importante, da una valoración imprescindible para los proyectos literarios y culturales de la emisora:

El mundo en Bogotá ha realizado entre nosotros la difícil tarea de aunar el buen gusto a la mental sin sacrificar en ningún momento el uno a la otra. El aficionado ha de escuchar programas radiales que debe sentar como por sobre brasas para eludir vulgaridades y torpezas tan abundantes en el espacio envilecido y poder llegar a los programas de la estación que ha sido llamada de los intelectuales, lo que es cierto. Pero

¹⁶ Para posteriores estudios, vale la pena mencionar que a través de esta relación entre radio y comentarios de escritores se enriquecieron mutuamente tanto el campo radial como el incipiente campo literario.

no implica que sea igualmente del público que come grano cuando se lo dan, aunque muchas veces se vea obligado a apegarse con la paja, si nada mejor se le ofrece. La labor realizada por *El mundo en Bogotá* me parece digna de aplauso y de apoyo, porque con dignidad y decoro saben interesar y divertir al público. No es una tediosa cátedra de intrincadas estéticas, sino un grato instrumento que deleita, pero eleva; y que no hace a sus oyentes el agravio de creer que solamente, estimulando sus instintos menos nobles, puede conseguir su favor. Son estas circunstancias, anotadas muy someramente, las que colocan a *El mundo en Bogotá* en posición singular en la radiodifusión colombiana, al celebrar su primer año de labores, base y anuncio de los muchos y muy prósperos, que, como su devoto amigo, en esta oportunidad, deseo a todos los que están vinculados a sus objetivos y propósitos.
(HJCK: *El mundo en Bogotá*, s.f., *Primer aniversario*)

Evidentemente, la HJCK: *El mundo en Bogotá*, a partir de la década del cincuenta, se comprometió con un tipo de contenidos culturales exigentes para hacer frente ante “una cerrada oposición de las emisoras y de los industriales que ya controlaban el medio” radial desde la década del treinta (Safford, Frank; Palacios, Marco, 2002 :539-540). De acuerdo con su carácter intelectual, le interesa bastante el radioteatro como nuevo género artístico. En consecuencia, lo practica en el proceso de su consagración y no escatima oportunidad para criticar contenidos radioteatrales de otras emisoras, por la manera en que estas lo practican. Por tanto, el radioteatro aparece como centro de controversias, debido a sus contenidos morales, intelectuales, etc. Por ejemplo, en los archivos sonoros dedicados al aniversario de la emisora podemos escuchar que:

Por esos días, otra emisora iniciaba la famosa novela radial *El derecho de nacer*, ¿recuerdan?, nosotros también. Oigamos cómo terminó Caballero la célebre polémica: “Con la respuesta de doña Soledad Puertocarrero de Uribe, quien hace pocos meses fue escogida como la madre de Colombia, vamos a dar por terminada nuestra campaña contra la inconveniencia de presentar por la radio la novela del escritor cubano Caignet, llamado por las agencias cubanas de propaganda ‘el más humano de los autores’. Los redactores de estos comentarios dimos nuestra opinión sobre un problema de índole moral que nos preocupa como padres de familia que somos, como escritores y como directores de una emisora preocupada por levantar el nivel cultural del público colombiano, eso es todo y punto aparte”.

(HJCK: *El mundo en Bogotá*, s.f., *Primer aniversario*)

Es una pena que no tengamos a la mano por lo menos un fragmento de dichas polémicas. Sin embargo, para ubicar a nuestro lector, seguiremos los datos que Ingrid Hilb Salcedo proporciona en su tesis *Radio reflexión: una alternativa de instrucción popular* acerca de la radionovela *El derecho de nacer*, puesto que nos parece un estudio razonable y juicioso. Hilb nos informa que esta radionovela “surgió en Colombia hacia 1950 [...] un

hito radiofónico que trataba temas tabú para la época y que puso a pensar a una sociedad conservadora” (Hilb, 2010: 3). Al presentarse un radioteatro con estas características se inicia un importante proceso de polémicas y críticas que transforman la cultura. La emisora Caracol, en 1951, alcanzó un rotundo éxito al poner al aire dicha radionovela, porque llamó la atención del público con sus contenidos, ya que planteaban, entre otros, la problemática de la mujer soltera y con hijos en medio de una sociedad que condenaba tales situaciones, motivos de alboroto (Hilb, 2010: 19). Recordemos que para esa época los conflictos sociales arraigaban entre las tradiciones conservadoras (institución familiar, matrimonio, fe católica) y las prácticas laicas que ya se daban (divorcio, unión libre, libertad de culto).

De acuerdo con lo anterior, el radioteatro aparece en estos modos de producción como un centro de participación cultural en tensiones. Las emisoras, tanto las que lo critican como las que lo impulsan, ganan reconocimiento, público, patrocinios. El público presta atención y confronta sus realidades con lo que se le presenta: según Leonor Ospina de Osorio, “‘El derecho de nacer’ es la metida de pata de una mujer que ha sido engañada y en la sociedad no era bien visto entonces el papá mandó matar al muchachito” (Hilb, 2010: 88); según Lucía Peña de Torres, “es que en esa época de medio siglo e incluso para atrás la gente era muy recatada o por lo menos aparentaban, de pronto no eran ni tan santos” (Hilb, 2010: 93); y la prensa da su opinión, Jaime Posada, en representación de *El Tiempo*, asevera que

el prodigioso invento de la radio, colocado al servicio de las ideas, puede cumplir una provechosa labor, así como también convertir en vehículo de difusión de programas subalternos no pasa de ser un factor más en el envilecimiento de los valores espirituales. No ha sido habitualmente afortunada la radio colombiana en la selección de sus programas, aún pesa sobre ella en más aspectos un tributo a la cursilería o a la plebeyés. La HJCK ha querido reaccionar contra ello y demostrar que se puede hacer una religión de esta mentalidad” (HJCK: El mundo en Bogotá, s.f., *Primer aniversario*).

Así esta emisora se preocupaba por adaptaciones al radioteatro de literatura cumbre como capítulos del Quijote, teniendo en cuenta su responsabilidad cultural y su afán por brindar contenidos de alto nivel intelectual al público colombiano. Con ello, asistimos a un fenómeno que, mediante sus tensiones, provoca evoluciones culturales, a través de la controversia, apelando a la concepción moral del “yo” de la época y a los estilos de vida.

Para referirnos al segundo aspecto mencionado en el inicio de esta sección, con el tipo de dinámicas en los modos de producción comercial, el radioteatro se insertó en la cultura popular, “en sus comienzos, [con] la radionovela y los programas radiales de humor [que] se importaban de la Cuba prerrevolucionaria. Pero con el tiempo fue evidente que el arquetipo de la cultura de masas era norteamericano” (Safford, Frank; Palacios, Marco, 2002 :624). De acuerdo con los diferentes modelos de tipo comercial en el mundo, las emisoras colombianas tomaron la forma de representación radioteatral para adaptar las cuñas publicitarias y comerciales en un formato de principios estéticos, es decir desde un punto de vista estético se intentaba llegar al público para impulsar el consumo, “la gallina de los huevos de oro” resultó ser uno de los melodramas sentimentales, conocido como ‘*soap opera*’ u ópera de jabón. Su nombre se debe a que las empresas patrocinadoras de estas series radiofónicas eran fabricantes de jabones o detergentes” (Hilb, 2010: 17).

De esta manera el radioteatro aparece y se mezcla en la vida cotidiana de los colombianos en diferentes formatos, gracias a los modos de producción radial. Interviene en los elementos culturales que afirman la identidad, con dramatizaciones en los programas de humor, “también se trabajaba con los temas de diciembre, Gonzalo González Gog, el popular escritor y periodista, realizó una dramatización, *Oro, incienso y mirra*, que fue presentada por el grupo escénico de la emisora [HJCK]” (HJCK: El mundo en Bogotá, s.f., *Sexto aniversario*). Otro “programa” de divertimento y publicidad en relación con el propósito de “levantar el nivel cultural”, en el que se usó la práctica radioteatral, se llamaba *La camisa del hombre feliz*. En este, la buena etiqueta y el uso adecuado de las prendas de vestir hacen parte de las prácticas de una persona bien educada:

El Hombre feliz: –Por ejemplo, ¿por qué lleva usted suelta la corbata?

Narrador: –Ah, porque es más cómodo para trabajar en la emisora. Nosotros los locutores estamos hablando permanentemente.

El Hombre feliz: –Como su nombre lo indica, ya lo sé. E incluso hay algunos que también trabajan. Pero eso no es un motivo para presentarse de manera descuidada ante miles de personas que se están imaginando a una persona bien educada detrás de su voz bien educada. (HJCK: El mundo en Bogotá, s.f., Segundo aniversario).

Mientras inculcaba valores de elegancia y educación, el “programa” “correspondía a un estilo publicitario que la HJCK trataba de imponer en aquellos tiempos: las continuas menciones al patrocinador enlazadas dentro del texto mismo de los libretos. Así en *La camisa del hombre feliz*, el protagonista principal, don González Mallarino, hacía continuas

alusiones a las camisas Arrow, patrocinadora del programa” (HJCK: El mundo en Bogotá, s.f., *Segundo aniversario*).

Así pues, el radioteatro, en los modos de producción comercial, también está supeditado por las emisoras para orientar el gusto que expresa sus puntos de vista, mientras apela a la identidad, la sensibilidad, la emoción, la moral, la inteligencia y los sentimientos de los radioescuchas para la consecución de reconocimiento, recursos comerciales, etc. Los recursos del radioteatro, de este género artístico de la modernización, son aprovechados e incluso explotados dentro de la cultura colombiana para diversos fines ideológicos, pero siempre dentro de la gran problemática que implica saber cuál es el tipo de orientación correcta: ¿aquella que sostenga los valores tradicionales o aquella que los cuestione? ¿El enfoque educativo o el divertimento? ¿La formación cultural de alto nivel intelectual o simplemente programas que acompañen las horas de ocio de las personas? ¿El favor del público a través de la instrucción o el favor económico de las emisoras? En tales circunstancias problemáticas aparece el radioteatro en Colombia.

Segunda parte

El radioteatro y las artes: una aproximación estética

1. El radioteatro y el teatro

En la primera parte, para entender uno de los fundamentos del radioteatro, hemos señalado el proceso mediante el cual la radio es aunada al arte. Para entender el otro fundamento, en esta parte analizaremos el tipo de arte que lo compone y sus correspondientes tratamientos. De manera general, tres tipos de arte aparecen en el radioteatro: por un lado, el arte dramático con sus componentes escénicos y literarios, cuya base resulta predominante en la adaptación al medio sonoro; por otro lado, la literatura de cuya producción narrativa, histórica, legendaria toma sus materiales y se alimenta; y por otro, la música, cuya aparición resulta en menor proporción, pero no menos importante. El radioteatro asimila las propiedades de estas artes, las fusiona y las adapta al medio sonoro. Se trata de un fenómeno cultural nuevo, particular, que se vale de la literatura y de la música de manera instrumental. En él, la música no debe estar en función del arte musical¹⁷, sino de la obra radioteatral como un instrumento sonoro. Asimismo, el radioteatro usa la literatura como una herramienta para sus propósitos artísticos, modificando incluso los géneros¹⁸ literarios, pues en él ya no se trata propiamente ni de literatura, ni de teatro, etc. Estas dos artes funcionan como elementos estéticos del radioteatro, poniéndose al servicio de lo que Pavis llama “la dinámica de los signos” (1990: 190). Con ello, el radioteatro adquiere su propia naturaleza. Por tal motivo, nuestras reflexiones, principalmente, se enfocarán en las circunstancias en las que el arte dramático, el literario y la música participan del radioteatro. Esto implica una aproximación a las características estéticas del radioteatro.

¹⁷Véase las observaciones que hace Roland Barthes acerca de las funciones de las otras artes dentro del teatro, *Ensayos críticos*.

¹⁸ Véase las observaciones que hace Oldřich Bělič acerca de los géneros literarios, en: “El proceso literario”.

Para comenzar, observemos qué implica hablar de literatura en el radioteatro. La idea de “radioteatro” supone de entrada la transmisión de adaptaciones de obras de teatro para la radio: es decir, un director “X” ha elaborado un guion o libreto que es ejecutado por un grupo de “actores”, cuyas voces constituyen aquello que aquí denomino “espectáculo sonoro”. Hasta donde se sabe, en algunas ocasiones, sin que se trate de una puesta en escena en el sentido estricto del término, el público podía asistir a la interpretación-lectura del guion en vivo, mientras este era simultáneamente transmitido por la radio¹⁹. Sin embargo, encontramos que a través de la radio no sólo se transmitían obras de teatro, sino todo tipo de literatura. En general, también se adaptaron novelas, sucesos históricos, leyendas, mitos e, incluso, se dramatizaban poemas.

En el periódico *El tiempo*, por ejemplo, leemos lo siguiente: “Kresto presenta. Escuche esta noche a las 8:50 pm en la cadena Kresto la radiación del original ‘trailer’ de la novela *Contraespionaje*. Intrigantes episodios de rigurosa actualidad. Desde el próximo lunes, todas las noches menos los domingos y jueves. *Contraespionaje*. Una interesante novela interpretada por un selecto conjunto de artistas teatrales, bajo la dirección de F. Gutiérrez Riaño” (Emisora Kresto, 1941: 7). Asimismo, según los programas radiales presentados para septiembre de 1950, por ejemplo, en el diario *El Gráfico* se incluía una programación que comprendía una variedad de géneros adaptados al medio radial: drama, “9:35. Desde el Teatro Colón representación de ‘Otelo’, por la compañía Lope de Vega”; “12:30. Estreno de la adaptación radiofónica de ‘Elektra’, de Hugo Von Homannsthal”; teatro para niños, “Asamblea de ratones”; adaptaciones de cuentos anunciados de la siguiente manera: “Programa de la Radio Nacional (...) 7[pm]. Radionovela: cuentos de Efe Gómez y Arturo Uslar Pietri” (Radiodifusora Nacional, 1950: 15). En el radioteatro colombiano, los géneros literarios se mezclan debido a su alta probabilidad de adaptación radial y son usados de diversa manera en función de la dramatización. Por tal motivo, en este primer aparte, destacaremos la relación que existe entre radioteatro y teatro, la puesta en forma audiovisual-acústica y la forma de representación.

¹⁹ Más adelante volveremos sobre estos aspectos.

1.1. Representación e interpretación en el radioteatro

Como forma de representación, en su mayoría, el radioteatro obedece a la lógica dialéctica texto-representación²⁰, señalada por Anne Ubersfeld en su libro *Semiótica teatral*: lo representado, en vivo en el estudio y a través de la voz para los oyentes, corresponde relativamente a aspectos consignados en un texto escrito, cuya base orienta la representación y se actualiza según esta última. La persona que realiza la adaptación, ya sea para la escena o la emisión radial, se atiene a lo sugerido por el autor del texto, aunque en ocasiones tenga cierta libertad para modificarlo, dejando su propia impronta en la totalidad de la obra. El radioteatro conserva esta rica relación, ateniéndose, asimismo, a un texto escrito. La representación sonora, en el radioteatro, se ciñe a un libreto que propone desde una adaptación de una obra teatral, de una novela, de un cuento, o un libreto concebido sobre una leyenda, mito o anécdota hasta creaciones propias para la radio. En adaptaciones, por ejemplo, la representación sonora, texto sonoro, se ciñe a un guion o texto escrito que corresponde relativamente a la obra original. Observemos el siguiente ejemplo de radioteatro colombiano:

" NO SERAS UN EXTRAÑO"
ORIGINAL DE MORTHON THOMSON
VERSION RADIOFONICA LIBRE DE GONZALO VERA QUINTANA
CAPITULO PRIMERO
CONTROL –TEMA DE LA SERIE PRESENTACION – (FONDO MUSICAL)
NARRADOR –El doctor salió de su casa... (SE OYEN SUS PASOS) (EN
MADERA.) Cerró la puerta suavemente tras de sí. Y al bajar la vista, sus ojos
se encontraron con los de un chiquillo.
DOCTOR –Hola, Luke.
NIÑO– Buenos días, doctor!²¹
(Vera Quintana, s.f.)

Se trata del libreto de una adaptación libre, para la radio, que hace Gonzalo Vera Quintana de la novela, texto literario, de Morthon Thomson escrita en 1954. Si comparamos la forma en la que está escrito este libreto con el libreto de una obra de teatro,

²⁰ Fernando del Toro, Roman Ingarden exploran estas relaciones, véase en bibliografía.

²¹ Reproducimos el texto con la ortografía, sintaxis, tratando de conservar la espacialidad para transmitir la imagen de guion.

encontraremos didascalias (indicaciones para escena) y varias voces discursivas. Las primeras estarán relativamente implícitas en el espectáculo sonoro y las segundas se explicitarán conformando principalmente el espectáculo sonoro total. Así, se conserva en esta nueva forma de representación la tradicional dialéctica texto-representación.

El radioteatro sostiene, pues, la doble naturaleza que sostiene el teatro: toda obra de teatro tiene una parte escrita, llámese guion o libreto, que puede ser leída, como una obra literaria. A su vez, se trata de un texto destinado a ser representado en un espacio para ser presenciado o, en el caso del radioteatro, escuchado por un público. Esto permite que haya, como señala Ubersfeld, posibles cambios e interpretaciones que hagan diferentes el “texto de teatro, (libro o manuscrito)” del texto de “la puesta en escena” o la representación del texto (Ubersfeld, 1989: 18). Asimismo, toda obra radioteatral tiene un guion o manuscrito al que obedece relativamente la representación sonora o puesta en escena sonora. Es decir que, así como en el teatro, en el radioteatro la dialéctica entre texto y representación abre una brecha de tomas de posición entre el autor y los diferentes agentes que intervienen en el proceso de la representación (director de escena, actores, técnicos de sonido, etc.). Esto es de gran importancia para el desarrollo del radioteatro, puesto que aquí se operan cambios en la naturaleza de los aspectos literarios que este utiliza.

Nuestro ejemplo nos permite observar de manera práctica un aspecto de lo anteriormente dicho. La “versión radiofónica” de *No serás un extraño* está compuesta de un guion y de una serie de fragmentos sonoros (representación por capítulos). De acuerdo con el guion, en este caso la adaptación de la novela de Thomson, la primera indicación escénica es apenas esbozada: “CONTROL –TEMA DE LA SERIE PRESENTACION – (FONDO MUSICAL)”. Una indicación de este tipo da una gran libertad relativa a aquellos que organizan la representación sonora. Al adaptarse una obra teatral o una novela, el guionista, muy probablemente en compañía de la persona que sabe de las técnicas radiales, el editor del programa o el que realiza el programa técnicamente, se ven en la necesidad de concebir además de un guion de lo que van a decir los actores, simultáneamente, un *guion técnico*²² que incluye los sonidos: “(SE OYEN SUS PASOS) (EN MADERA)”.

²²Nos hemos valido de las nociones cinematográficas que se refieren al proceso de montaje, para adaptar a conveniencia del caso del radioteatro la idea de guión técnico. Nutrimos nuestras reflexiones en gran medida a

De acuerdo con lo anterior, la presencia del guion técnico en el radioteatro transforma lo que se llama en el teatro las didascalias o indicaciones escénicas. Entonces ya no podemos hablar de didascalias en el primer sentido del término, sino que ese aspecto que remite al carácter escénico de la obra teatral se transforma en el radioteatro en un guion técnico que se convierte en la transmisión radial en un conjunto de elementos sonoros que complementan el sentido de la obra. Así, en el radioteatro las indicaciones ya no están dirigidas principalmente a los actores, sino que, también, orientan al equipo técnico durante la puesta en forma sonora de la obra: ese guion técnico está destinado a que el ingeniero de sonido, diríamos hoy, intervenga acertadamente en medio de los diálogos o la introducción con el sonido que se recomienda, con la música que se ha escogido para ambientar, y, a la vez, indica el sonido, el tipo de música, los efectos etc. Además, indica las características de cómo se llevará a cabo el programa radial. De esta manera, por la naturaleza sonora de la producción radial, las indicaciones desarrollan funciones que tienen que ver con el modo de interpretar el guion actoral y la manera como debe ser ejecutada la transmisión de la obra en el medio radial.

Con esto en mente, para el caso de *No serás un extraño*, en cada archivo sonoro al principio y al final, se puede escuchar lo siguiente en correspondencia con la indicación del guion técnico “CONTROL –TEMA DE LA SERIE PRESENTACION – (FONDO MUSICAL)”:

[**Música de fondo de tipo religiosa**] Pero en cuanto a mí, yo sé que mi redentor vive y al final reinará sobre la tierra, y aunque los gusanos han de devorar mi carne y mis huesos han de ser polvo, no obstante, yo veré a Dios, y mis ojos han de contemplarle, a quien veré por mí mismo y no como un extraño. Job, capítulo diecinueve, versículo veinticinco. *No serás un extraño*, [**control de música, cambio de tema y aumento de**

partir de las explicaciones de Rafael C. Sánchez, José Luis Sánchez Noriega y Jean Mitry (Ver bibliografía al final). Este último autor menciona, por ejemplo, que “[e]n el mejor de los casos, el director, volviendo a tomar entonces el trabajo del guionista —con o sin él, pero preferentemente con él—, liará lo que se denomina el guión técnico. Dividirá la continuidad en una sucesión de secuencias y cada secuencia en una sucesión de planos. Cada uno de estos planos va acompañado, paralelamente, de indicaciones de encuadre, de iluminación (subrayando los movimientos de cámara o los respectivos desplazamientos de personajes), con una descripción detallada de la imagen tal como deberá presentarse a los ojos del espectador una vez terminado el film. Si ciertos planos o ciertos conjuntos visuales le parecen suficientemente expresivos, el director suprimirá necesariamente, aquí y allí, diálogos juzgados inútiles. Después de lo cual, basándose en el guión técnico, el escenógrafo compondrá los decorados necesarios, construyendo su «espacio» de acuerdo con las exigencias del drama y de los movimientos que suponga. En múltiples reuniones, director, escenógrafo y director de fotografía enfocarán los delicados problemas promovidos por las consideraciones técnicas relativas a los menores detalles” (Mitry, 1986: 27).

volumen] La apasionante historia de un niño que quería ser médico, sus sueños, su amor, su vida. *No serás un extraño*, la universal novela de Morthon Thomson.²³
(Archivos sonoros: *No serás un extraño*, s.f.)

Lo que acabamos de transcribir del archivo sonoro no está escrito en ningún lado. Sin embargo, está sugerido por la indicación “control –tema de la serie presentación – (fondo musical)”, es decir, resulta del guion técnico como tal. Se trata del resultado de una indicación de “presentación” que sugiere la manera como se concibe la transmisión radial y, al mismo tiempo, la forma como se orienta semánticamente la producción. En la naturaleza radioteatral, se necesita una especie de introducción o prólogo, de presentación, o indicaciones de naturaleza auditiva que cumplan ciertas funciones, como, por ejemplo, la de ubicar al oyente de nuevo en el asunto durante la transmisión de un programa presentado por capítulos. Así, las didascalias o indicaciones mutan en un guion técnico para el programa como tal, para el segmento de la media hora de su transmisión radial. Ese es el anuncio de la novela, que sirve a manera de prólogo o de presentación, y hace parte de la edición radial. El capítulo es introducido siempre y concluido con este anuncio. La intervención sonora que señalamos, pues, obedece a la indicación, en función de guion técnico, sugerida para la presentación del programa radioteatral.

De acuerdo con lo anterior, caben las siguientes preguntas acerca de este texto sonoro. ¿De dónde aparece, cómo surge, que funciones cumple, cuáles son sus características? Su procedencia inmediata es el guion técnico sugerido por la indicación escueta. El texto no está explícito en el guion, pero muy probablemente su contenido lo decidieron entre el director y los soportes técnicos. En la medida de que se trata de la radio, en este tipo de obras intervienen varias personas: la parte artística, la del director y la de los actores, y la parte técnica, el ingeniero de sonido, los técnicos, todas las personas que colaboran en el estudio radial. Así, en la producción radial de la obra, para la presentación ellos tomaron decisiones acerca de qué debía aparecer en ella, teniendo en cuenta tres referentes, evidentes en nuestra cita: el texto y el tema de la novela original de Thomson, el guion o adaptación de Vera Quintana y la cultura colombiana, es decir las características del público al que está dirigido. De estos referentes, se tomaron elementos que fueron

²³ Entre corchetes indico, a partir de este momento, una descripción de los sonidos o del tipo de música que se escucha en el audio.

adaptados en la presentación, es decir, se transformó la naturaleza de esos elementos provenientes del arte y la cultura para cumplir funciones estéticas en un nuevo medio de representación.

En consecuencia, en el audio sonoro se escucha música de tipo religioso, acorde con la novela original de Thomson y con las características de la cultura colombiana, es decir un país de tradición en su mayor parte católica. Dicha música se trata de un fragmento de la cantata 147: *Jesu Joy of Man's desiring*, de Bach. Inmediatamente, aparece una voz que lee el epígrafe como aparece en la novela de Thomson. Este epígrafe es un versículo de la Biblia perteneciente al libro de Job, como lo indica la voz, pero, seguidamente, se anuncia la obra a la que pertenece: *No serás un extraño*. Esto anuncia el tipo de obra que se transmitirá por el medio radial. Luego vuelve a aparecer música con efectos que llaman la atención e inmediatamente, de nuevo, la voz prorrumpe resumiendo, explicando y exponiendo la tesis central de la obra, reiterando que proviene de la novela de Thomson. Así, se cumple la presentación radial de la obra, sugerida por el guion técnico implicado en la adaptación de Vera Quintana.

De entrada, encontramos que la presentación del programa radioteatral funge como elemento contextual para el público oyente, como invitación que se le hace a los radioescuchas todos los días de la misma manera, y, además, produce un primer sentido relacionado con los contenidos de la obra radioteatral. Se escoge un fondo de música para la presentación, pero está relacionado con el sentido de la obra. En primera instancia, se utiliza algo que ya está hecho, la cantata, y que muy probablemente el público reconoce como apasionante y emotivo que busca sintonizarlo con algo más que la mera música, porque ésta adquiere un carácter puramente instrumental dentro de la puesta en escena sonora. En segunda instancia, el tipo de música y parte de su sentido está íntimamente ligado con respecto al tema de la obra. En este nivel, la música funge como un indicio que está constantemente dando ideas o transmitiendo un sentido velado acerca de la axiología religiosa que implica la obra. En otras palabras, la indicación sonora abre una brecha interpretativa del guion, pues se debe escoger, por ejemplo, un fondo musical acorde a los contenidos de la obra, ya que el guion técnico no lo especifica, para ambientar, por decirlo así, significativamente la representación sonora. La indicación “fondo musical” viene a ser

como una didascalia, pero ya no es una didascalia para el movimiento de los actores en el escenario sino un guion técnico, de lo que va acompañar la voz de los actores y el contenido del texto literario. Así, la presentación se elabora en estrecha relación con un guion técnico que está llamado a generar sentido, a introducir la trama, a conectar al lector con lo que llamaríamos la apuesta sonora.

En consecuencia, podemos apreciar una generación de sentido a manera de prólogo, que manipula algunos elementos de la novela como el epígrafe y la música. La música de tipo religiosa conlleva en esta obra radioteatral una función dramática²⁴ relacionada con el sentido de la obra, con el código semántico de la novela que plantea un problema religioso. Dicha función dramática consiste, en este caso, en transmitir o despertar pasión en correspondencia con los avatares que Lucas, el personaje principal de la obra, sufrirá a lo largo de la historia representada, apelando a la sensibilidad del público. En este caso, la música obedece a la preocupación técnica por captar la atención del oyente y al mismo tiempo transmitir estéticamente el sentido de una tensión en relación con el contenido. Dicho contenido trata un problema que implica los valores del humanismo y los valores de la religión y el cristianismo, básicamente, las disputas entre la ciencia y la creencia religiosa. La música escogida en el prólogo de la representación sonora cobra sobrada importancia espectacular, porque, al mismo tiempo que busca captar y producir pasión mediante la tensión, transmite de manera abstracta el sentido de una axiología religiosa. Al leer el libreto, pasamos por alto elementos que orientan semánticamente el sentido completo de la obra radioteatral. Sin embargo, al escuchar la representación del texto, el archivo sonoro, nos encontramos con dichos elementos transformados, cuya presencia transmiten sentidos profundos que relacionan la manera como el autor de la adaptación valora los contenidos culturales con la manera en que se organizan los elementos de la obra para provocar un efecto estético determinado: “la apasionante historia de un niño que quería ser médico”.

Ahora bien, el epígrafe original sufre una modificación tremenda al convertirse en elemento de una obra radioteatral. Por un lado, de acuerdo con las características de todo

²⁴Véase la definición de “drama” propuesta por Patrice Pavis en *Diccionario del teatro*, páginas 149-150.

epígrafe²⁵, éste no aparece ni al principio ni al final, en exergo, en el texto escrito o guion para la representación sonora de la obra radioteatral de Vera Quintana. Sin embargo, el epígrafe es incluido en la presentación o prólogo del programa radial sugerido por la indicación perteneciente al guion técnico, es decir, en el radioteatro se transformó su función original: de cita, indicio semántico, se convirtió en leitmotiv o muletilla e hizo parte esencial del prólogo y cierre presente en cada capítulo o transmisión radial. Por otro, en la representación sonora correspondiente al último capítulo, en el último fragmento, el epígrafe aparece como parte del contenido de la obra, confirmando el indicio semántico que durante todas las transmisiones se repetía en dicho prólogo. No obstante, solo se pone parte de él textualmente, pero, particularmente, dentro de la conciencia de Lucas. Se acude al monólogo interior mediante estilo directo, para citar el fragmento bíblico. Así nos lo indica el narrador: “por eso como Job, [Lucas] repetía ahora, mentalmente: ‘(...) y aunque los gusanos han de devorar mi carne, y mis huesos han de ser polvo; no obstante, yo veré a Dios, y mis ojos han de contemplarle, a quien veré por mí mismo y no como un extraño. [música]”” (Archivo sonoro: *No serás un extraño*, cap. 30). En el libreto o guion para los actores, texto radioteatral, aparece de la siguiente manera:

Narrador –[...] Por eso, como Job, repetía ahora, mentalmente.

Lucas –“Y AUNQUE LOS GUSANOS HAN DE DEVORAR MI CARNE, Y MIS HUESOS HAN DE SER POLVO, NO OBSTANTE YO VERE A DIOS, Y MIS OJOS HAN DE CONTEMPLARLE, A QUIEN VERE POR MI MISMO Y NO COMO A UN EXTRAÑO”.

(Vera Quintana, s.f.)

De acuerdo con el epígrafe bíblico, que abre la obra, y con su significado, que la aclara y la cierra, Vera Quintana hizo una lectura de la novela original de Morthom Thomson. Él tuvo en cuenta un presupuesto en ella, cuya problemática implica la valoración del destino del hombre entre un sistema de valores humanistas y un sistema de valores religiosos. Con esto en mente, organizó la adaptación radioteatral y transformó artísticamente los elementos tanto musicales como literarios dentro del lenguaje sonoro propio del radioteatro.

²⁵ Véase las reflexiones que hace Gerard Genette en *Umbrales* acerca del epígrafe: función, ubicación, historia, etc. (2001: 123-136).

Así pues, Vera Quintana adaptó la obra de Thomson, según su propia axiología para un público colombiano, en esencia católico. Pero dejó abierta la posibilidad de escoger uno de los tipos de música religiosa, que fuera pertinente como fondo musical en relación con el epígrafe original y con el contenido de la adaptación radioteatral. Este aspecto fue complementado en mutuo acuerdo por parte de los técnicos de sonido y del mismo director, Vera Quintana. Dicho fondo musical es sugerido por el epígrafe y los contenidos de la novela captados en el libreto de Vera Quintana. Por un lado, la interpretación de los técnicos de sonido y del director de escena junto con los actores interviene con la totalidad de la obra, completándola según las sugerencias del texto radioteatral. Por otro, la forma de representación acústica transforma los contenidos artísticos de los que se vale, para que transmitan sentidos de acuerdo con la naturaleza sonora del radioteatro. En este caso, la forma de representación establece, a través de la dialéctica texto-representación, relaciones novedosas no sólo entre la puesta en forma sonora y el texto o libreto, sino también con la literatura en general, y a la vez con la cultura cuando apela a la música religiosa y a la Biblia. A esto se le conoce en radioteatro como adaptación libre, que en modo alguno puede ser absolutamente caprichosa.

1.2. De la puesta en forma escénica a la puesta en forma acústica

El radioteatro como forma de representación juega con “dos textos diferentes: el texto principal, i.e., las palabras y las oraciones dichos por las personas representadas, y el texto lateral (direcciones para su escenificación), i.e., ‘información’ extra dada por el autor” (Ingarden 1998: 373), poniéndolos explícitamente en sus contenidos, transformándolos en descripciones, sonidos, efectos y música o aumentándolos mediante complementos textuales: lo que debería estar suprimido, por ejemplo, las didascalias, como es el caso de la representación de una obra de teatro, en radioteatro se expone directamente, se le atribuyen nuevas funciones o se amplía y transforma narrativamente²⁶. Estas modificaciones, supresiones o complementaciones aparecen por la necesidad que impone la representación acústica. Observemos que, en las pocas indicaciones que citamos anteriormente, el libreto anuncia que toda la representación, cuando esté en acto, tenderá, necesariamente, a captar

²⁶Trataremos esto con mayor detalle en el apartado referente a la cuestión épica del radioteatro.

la atención de un sentido corporal humano, que, evidentemente, se trata del oído, poniendo de relieve el “componente auditivo (acústico)”.

En consecuencia, en radioteatro, en su mayor parte, la representación abolirá el “componente visual (óptico)”. Otakar Zich, en “Estética del arte dramático” (1931), llama la atención sobre un aspecto problemático que nos compete analizar, con respecto al radioteatro, como un buen punto de partida por la forma de representación que implica: “[l]a obra dramática consta de dos componentes heterogéneos, simultáneos, indisociables y sensoriales: un componente visual (óptico) y otro auditivo (acústico). La condición indispensable de existencia de la obra dramática es su representación teatral real” (Zich, 46). De aquellos dos, el componente auditivo (música, sonidos, ruido, voz) es en su esencia inmaterial. Precisamente, esta es la particularidad de la forma de representación del radioteatro, la naturaleza sonora que conserva características dramáticas, pero sin llegar a ser absolutamente dramático.

De acuerdo con las reflexiones de Aristóteles en la *Poética*, con la crítica y la teoría literaria posteriores, y con nuestra experiencia al asistir a un teatro para ver cualquier obra teatral, sabemos que la obra de teatro está concebida para ser percibida a través de todos nuestros sentidos, en especial el de la vista, el del oído, y en términos más indirectos el del tacto y el del olfato (tenemos en cuenta las obras modernas en las que al público se le hace participar en ellas). Mientras que en la forma de representación del teatro se apela a todos los sentidos para comunicar información, la forma de representación del radioteatro está concebida para ser oída. Esta forma de representación se vale del universo del sonido y lo privilegia, adaptando a este todo material artístico que le sea útil para comunicar sus mensajes o sentidos.

Sin embargo, Zich, cuando se refiere a la obra dramática en su texto, observa que disociar los componentes, el auditivo y el visual, en la obra teatral, y limitar ésta a uno solo de ellos conlleva “empobrecimiento [...] mutilación de la obra, la cual queda trunca” (Zich, 46). Esto es pertinente para la puesta en escena de una obra cualquiera, pero en el caso del radioteatro la supresión de uno de los componentes, incluso de cualquier elemento escénico, implica una toma de posición estética pues se trata de un género nuevo. Esto quiere decir que en tal disociación más que mutilación existe un proceso de reflexión que

pone de manifiesto el problema de la ausencia o la presencia de aspectos composicionales con los que tiene que vérselas el autor y, con él, los demás agentes que intervienen en la obra radioteatral, incluyendo al público, para transmitir y percibir un mensaje. Gracias a ello tenemos un fenómeno artístico y cultural que pone en nuevas circunstancias los elementos de la tradición artística y cultural, que aporta nuevas experiencias tanto en la producción artística como en su recepción. No obstante, son útiles las observaciones de Zich desde luego, porque se hacen en una época (1931) en la que las artes empezaban a establecer relaciones problemáticas con la tecnología de los *mass media*, cuyo valor radica en el llamado de atención acerca de las artes ante nuevos procesos y productos de la cultura en general.

Así pues, enfatizamos que se debe tener en cuenta los medios de representación para los que se conciben las obras dramáticas y la manera en que se desarrollan nuevas prácticas artísticas. El radioteatro repercutió en la historia del arte, su invención modificó la percepción que se tenía de la representación. De la puesta en forma audiovisual (y destinada a todos los sentidos) ofrecida por las artes escénicas con el avance técnico se produjo nuevas propuestas estéticas: el cine mudo exploró el universo visual y el radioteatro el universo sonoro, llevando a nuevas experiencias al público. Con ello aparecieron nuevas formas de representación.

De acuerdo con Bajtín (1989: 15), todo dramaturgo se enfrenta a dos tipos de historia cuando decide producir una obra literaria: la literaria, en este caso la teatral, y la cultural. Ante estos dos aspectos verdaderamente indisociables, por un lado, el autor decide continuar la tradición conservando las normas estéticas de su época hacia atrás, según sus selecciones, o transgredirlas para ocasionar rupturas, con lo cual en modo alguno existe empobrecimiento. La historia del teatro es, cabalmente, rica por este aspecto en la producción artística. No sería tan rica su historia si Shakespeare no hubiese pasado por este tipo de consciencia artística, igual que sin Brecht o Beckett, por nombrar algunos ejemplos canónicos, cuyas tomas de posición establecieron coyunturas imprescindibles para el teatro. Con respecto al radioteatro, como forma de representación, asistimos a una nueva aproximación estética a la realidad, en la que se exploran nuevas posibilidades artísticas, lo cual no se puede ver como un defecto a priori. Se trata de un fenómeno que subordina en

sus prácticas y se apropia de la historia artística y cultural modificando su naturaleza, enriqueciéndolas con nuevos procesos y tratamientos.

De acuerdo con lo anterior, observemos cómo los vehículos de transmisión de información utilizados por el teatro son múltiples. Por ejemplo, Aristóteles indica que “algunas artes hay que usan todos los medios, [...] a saber, el ritmo, la melodía y el metro, como la poesía ditirámica y la nómica, la tragedia y la comedia” (Aristóteles, 1998: 2); también se refiere a elementos diversos, cuando habla precisamente de la tragedia, como “el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo, y el canto” (Ibíd., 1998: 7). Por esta razón, éstos se pueden combinar y modificar según la época y las necesidades de comunicar un mensaje. El tratamiento que los diferentes agentes, al intervenir en la obra de teatro, ejercen en aquellos aspectos ha cambiado constantemente a lo largo de la historia del teatro, cuyo resultado polemiza constantemente la tradición literaria y, asimismo, la revitaliza poniendo en crisis el género mediante la continuidad y la ruptura de sus normas estéticas: “[...] cada período histórico actualiza otro componente de la representación teatral y [...] la fuerza creadora de un factor es capaz de sustituir o suprimir los demás, sin reducir el poder del efecto teatral” (Honzl, 1956: 2013).

En esta perspectiva, el radioteatro, en su naturaleza representativa, suprime el medio visual y desplaza las funciones que sus elementos desempeñan, confiriendo su potencia semantizadora a los elementos de carácter auditivo. La puesta en forma auditiva pone en práctica lo que acertadamente Honzl ha explicado como “movilidad del signo teatral”. Todos los elementos portadores de significación acústica se encargan de transmitir los sentidos que los elementos visuales transmitían en su gama espectacular, cuya presencia ha sido reducida completamente, porque sufren la transformación para un nuevo y diferente medio, es decir, la transmisión radial.

En la práctica radioteatral colombiana, estas experiencias no pasaron totalmente desapercibidas, aunque no hemos visto hasta ahora en nuestra pesquisa un artículo preciso que trate el tema. Sin embargo, podemos rastrear la preocupación por el asunto de poner una obra concebida para ser vista y oída en un medio en el que sólo será oída. En 1952, la emisora HJCK El mundo en Bogotá presentó “en estreno absoluto el drama original de Oswaldo Díaz Díaz *El fénix y la tórtola*, obra en tres actos, el segundo de ellos (...)”

dividido en dos cuadros. (...)” (archivo sonoro *El fénix y la tórtola*, 1952). La obra trata el tema problemático del progreso científico, su uso filantrópico en contraste con su uso militar. En su fondo se evalúan las consecuencias problemáticas de la naturaleza humana en tanto que sus aspectos pueden ser sublimes o viles según la manera de servirnos de nuestra inteligencia con rigor o de nuestra inteligencia con bondad. Esta presentación radial nos permite ver los siguientes aspectos.

Por un lado, normalmente en el teatro, antes de comenzar la representación escénica, se suele hacer, sin que sea necesario, una breve introducción que indica la génesis de la obra, sus aspectos destacables, anécdotas artísticas, etc. En la presentación radial, por el contrario, se hace necesaria una introducción de lo que será presentado para fortalecer el contacto entre oyentes y emisora; por tal motivo, se concibe un prólogo que oriente, prepare y ubique al público oyente para lo que se le presentará. El mismo Díaz Díaz participó tanto en los ensayos como en el montaje radiofónico de su obra. En este proceso observó cómo los elementos concebidos para la representación escénica, sobre las tablas, sufrían una modificación importante en la adaptación radioteatral, y, por tal motivo, estimó conveniente preparar una presentación radial a manera de introducción y explicación para la transmisión radial. En ella observa de su obra lo siguiente:

No se halla localizada en lugar determinado ni ocurre en ella nada anecdótico ni regional. Más que un conflicto local o momentáneo quiero reflejar una angustia que es universal, en la hora presente. Estructuralmente, se ha buscado la mayor simplicidad con cuatro personajes y un solo ambiente. Más que la acción el quid dramático se ha concentrado en el diálogo. La obra fue concebida y escrita esencialmente para la representación escénica, algunos efectos del último acto no pueden tener su cabal desarrollo sino sobre las tablas de un escenario. El fiel oyente de radio solo podrá valorarlos a fuerza de imaginación y de buena voluntad. (Díaz, 1952 [archivo sonoro])

Así pues, en la presentación radial de *El fénix y la tórtola*, se registra la preocupación por el medio en el que se comunica y por el público al que va dirigida. El autor y la emisora advierten que la naturaleza nueva del medio radial, en el que se representará dicha obra, la afectará tanto en su forma de representación como en la manera de ser percibida: la forma de representación sonora transforma y desplaza parte del referente artístico que guiaba la imaginación del público. Lo que veía el público, presente en el teatro, desaparece. Así el nuevo público, el oyente de radio, tiene la tarea de imaginar en su mente las situaciones e imágenes de lo que se le ofrece solo a través del sonido.

Además de la explicación con respecto a la creación de la obra, en dicha presentación, aparecen explicaciones que tienen que ver con la adaptación al medio sonoro.

La transformación que sufre la obra en la naturaleza sonora, ausencia de su componente visual, convierte la presentación radial en parte elemental para la generación de sentido. Sin el aspecto visual, la obra radioteatral exige nuevas estrategias para transmitir de otra manera los sentidos de la obra representada en el nuevo medio. Esto hace parte de la novedad del radioteatro. Por ejemplo, Oswaldo Díaz Díaz explica que el título de su obra teatral proviene de un poema, “es el mismo de uno de los poemas de Shakespeare y aun cuando aparezca un tanto inconexo con la obra, en el fénix he visto todo el mito del fuego y en la tórtola la representación de toda la ternura” (Díaz, 1952 [archivo sonoro]). Además de demandar advertencias y explicaciones, dichas en la voz de Díaz, la transmisión radial concibió la presencia de una voz “X” que indicara al auditor el contexto ideológico y literario de la obra a manera de prólogo, teniendo en cuenta aquella explicación. Por tal motivo, escuchamos lo siguiente: “Beauty, truth, and rarity, / Grace in all simplicity, / Here enclosed, in cinders lie” Shakespeare, *The phoenix and turtle*. La hermosura, la verdad, la rareza, / La gracia en toda su sencillez, / reposan aquí encerradas y vueltas en cenizas. Shakespeare, *El fénix y la tórtola*” (Díaz, 1952 [archivo sonoro]).

Por otro lado, la adaptación de la obra a la naturaleza del radioteatro requirió que esa misma voz “X” interviniera, casi que con las funciones de un narrador, no solo en el prólogo, sino en la representación radioteatral. Dicha voz, tanto en el primer acto como en el segundo, ubica y describe las circunstancias en las que se desarrollan los diálogos de la obra:

La acción de este drama se desarrolla en los días presentes y en un lugar cualquiera. Esta es la antesala de un modesto laboratorio, aquella puerta central da al cuarto de trabajo, esta otra, de la izquierda conduce al exterior, hay también una ventana. Dora, joven y atractiva y sencillamente vestida, aparece ahora viniendo de la calle. A su encuentro, procedente del interior, sale Martín, tiene una figura viril y joven, pero los lentes y la blusa blanca acentúan su aire un poco ausente de intelectual, de científico. (Díaz, 1952 [archivo sonoro])

En consecuencia, esta voz “X” implica una función preparativa en algunos momentos y en otros una función totalmente descriptiva y narrativa. Sin embargo, no es

propiamente la voz de Oswaldo Díaz, pero hace parte del prólogo; tampoco es, propiamente, la voz de un narrador destinado a intervenir durante toda la obra, porque aparece solo dos veces, al principio de cada acto, para indicar aspectos que tienen que ver más con el decorado ausente o los aspectos visuales ausentes. Sencillamente, se trata de una voz propia del radioteatro, concebida para la representación de orden acústico, de aquella obra: un elemento totalmente nuevo, de naturaleza diferente a la literaria.

Así se observa en el resultado de la transmisión radial de una obra concebida para las tablas un efecto de extrañamiento no intencional. Esto ocurre porque la forma de representación radioteatral impone nuevas normas para la representación sonora, puesto que se trata de un medio totalmente diferente del medio de la representación escénica. Con este recurso, estas indicaciones, más allá de ubicar al oyente, le hacen notar que este está escuchando teatro en una nueva y diferente circunstancia cultural y que debe hacer un esfuerzo para imaginar lo que no puede ver, como consecuencia de la adaptación. La ilusión teatral se transforma. Sin embargo, la intención de esta voz “X” no es causar un efecto que distancie al público de la ilusión teatral, sino, por el contrario, tratar de guiarlo, si no acercarlo, a la ilusión radioteatral con recursos auditivos, propios de la naturaleza del radioteatro. En el tercer acto encontramos la siguiente narración descriptiva, antes de que Francisco, personaje de la obra, aparezca con un martillo, unos clavos y una soga:

Todo el resto del drama ocurre en este salón, en la casa de Martín y Dora en Caucasia. Grandes cristales, paredes lisas y muebles sobrios hacen un ambiente muy moderno y espacioso, pero totalmente impersonal. En el salón están Dora y Francisco. Este lleva el mandil y las herramientas con la misma dignidad con que antes llevaba el uniforme y portaba las armas. (Díaz, 1952 [archivo sonoro])

Efectivamente, la voz de Francisco aparece, inmediatamente después de dicha descripción, diciendo “aquí están el martillo, los clavos y la cuerda”. Es evidente que parte de la descripción redundante en el diálogo pronunciado por el personaje. Sin embargo, notamos que la descripción es importante para el oyente porque, a la manera de una didascalia oral, brinda ayuda a su imaginación.

En 1954, Bernardo Romero Lozano hizo el montaje para la Radiodifusora Nacional de Colombia, en un programa radial de teatro dominical, de esa misma “pieza original del prestigioso dramaturgo colombiano Oswaldo Díaz Díaz” (Radiodifusora Nacional, 1954 [archivo sonoro]). En el archivo sonoro se hace la siguiente advertencia: “*El fénix y la*

tórtola es un drama en tres actos escrito expresamente para la representación escénica. La versión que ofrecemos a través de la radio es un reflejo fiel del texto, que en este caso no ha sufrido acomodaciones al medio expresivo del que nos servimos. La acción, pues, se limita a la explícita en el intenso diálogo que informa la obra” (Radiodifusora Nacional, 1954 [archivo sonoro]). La introducción o prólogo en esta versión es menos elaborada, posiblemente porque la obra goza de popularidad, puesto que se ha representado tanto en las tablas como en la radio anteriormente. Sin embargo, no deja de existir, a manera de prólogo, una explicación o advertencia para la naturaleza radial en la que se va a representar.

Cuando se hace esta nueva representación sonora de *El fénix y la tórtola*, la voz “X” adquiere un tono menos descriptivo y tiende a ser más narrativo, pero su aparición es más espectral, pues aparece apenas para decir: “antesala de un modesto laboratorio en un lugar cualquiera y en los días que corren” (Radiodifusora Nacional, 1954 [archivo sonoro]). Nos referiremos a este aspecto más adelante cuando abordemos el carácter épico del radioteatro. Por ahora, nos interesa observar cómo se conserva la advertencia del cambio de naturaleza representativa de la obra y cómo los elementos tanto escénicos como literarios son manipulados en el medio sonoro, para producir un efecto en la imaginación del radioescucha. En este caso, para la segunda puesta en forma radioteatral, el grupo radial se percató de ese nuevo estadio en el que se ponía la obra y se concibió una voz que ubicara el lugar y el tiempo de la acción, de tal manera que no irrumpiera bruscamente en el desarrollo de la obra, con descripciones que causaran extrañeza, como observamos con respecto a la representación hecha en 1952. Ubicar la obra en un lugar cualquiera y en la actualidad aporta mucho a la imaginación propia de cada oyente, pues despierta su imaginación apelando a sus propios contenidos mentales sin forzarlo a imaginar una descripción, es decir lo motiva, pero no lo condiciona. Así esta voz “X” resulta más efectiva que las descripciones más elaboradas de aquella voz “X” de 1952. Se trata pues de un elemento propio ya del radioteatro, ni narrativo ni descriptivo en su totalidad, pero sí rápido y eficaz como el medio en el que es representada la obra, es decir de naturaleza radial.

Efectivamente, estas dos puestas en forma sonoras dan cuenta de la preocupación por las exigencias que la naturaleza del radioteatro impone. De esta manera, *El fénix y la tórtola*, representada en la radio, sin la correspondiente adaptación al medio radial, irónicamente se vio forzada a la puesta en forma auditiva, es decir ineludiblemente se transformó, demandando una presentación que además de explicar su génesis incluyera advertencias acerca de la obra concebida para las tablas, representada en el medio exclusivamente sonoro. Así se empieza a tener en cuenta una presentación que introduzca las obras con guiones técnicos que se encarguen de facilitar la recepción de los elementos artísticos transformados. De esta manera, observamos uno de los casos en los que la nueva forma de representación evidencia los cambios de la puesta en forma escénica a la nueva puesta en forma acústica y algunos de los problemas que se deben afrontar en dicho cambio.

1.3. Forma de representación sonora: el poder de la voz

Hemos notado, hasta aquí, cómo el radioteatro en su puesta en forma y condiciones de dramaturgia suprime y transforma los elementos destinados a ser percibidos por todos los sentidos para adecuarlos como elementos concebidos para la captación del oído. Por tanto, es una forma de representación posible para un texto escrito, cuyas características son el lenguaje dialógico y narrativo, los efectos sonoros y la música. Más adelante, dedicamos un aparte para analizar el mundo del sonido y la cuestión oral del radioteatro. El análisis del lenguaje narrativo estará ligado a la cuestión épica, tratada más adelante. En este aparte, haremos énfasis en el carácter dialógico del radioteatro, destacando principalmente la transformación de los gestos actorales a la fuerza del lenguaje dialógico. Para ello alternaremos dos ejemplos en los que las voces son escogidas apropiadamente de acuerdo con el referente que se quiere evocar en la imaginación del oyente.

El día 12 de marzo de 1949, el periódico *El Catolicismo* anunciaba una obra radioteatral de Oswaldo Díaz Díaz, “conocido escritor a quien se deben acertadas adaptaciones radiales”, intitulada *La ciudad edificada sobre el Monte*. Dicha obra había gustado bastante a la curia porque conllevaba “música especial y coros de canto polifónico que [darían] vivo realce a la representación [...]” (Transmisión radial en honor del padre santo por la Radiodifusora Nacional el sábado a las 8 pm, 1949). No tenemos a mano el

archivo sonoro para apreciar la representación, sin embargo, el día 20 de marzo del mismo año, el mismo periódico publicó una recensión del espectáculo sonoro en el que se encomia la forma de representación. En primer lugar, la nota hace referencia a “[l]a manera digna y profunda de enfocar el infame proceso de Budapest a la luz del cristianismo y de la historia contemporánea; la forma dramática original con que se hace figurar personajes casi de auto sacramental, como ‘el enemigo’, encarnado magistralmente por Bernardo Romero Lozano, sin caer en la ramplonería” (Una digna dramatización, 1949). Este juicio, en el contexto del radioteatro, por su forma de representación acústica, nos recuerda la tradición clásica, en el sentido que alude “al principio canónico (d’Aubignac, Corneille) según el cual en el teatro la palabra actúa [...] como constitutivo de la forma dramática” (Danan, 2013: 40). Inmediatamente viene un comentario que llama mucho la atención: en Díaz Díaz destaca “el conocimiento que muestra de la Sagrada Escritura, como la oportunidad para seleccionar los pasajes, a la vez que el respeto por ellos mostrado, haciendo que solo sean recitados por un coro y solamente anunciados por la voz de un sacerdote” (Una digna dramatización, 1949). Es decir, que Díaz se esfuerza por buscar “actores” (los curas) acordes para que representen la voz adecuada (coros religiosos) en su obra para radioteatro. Al ser emitidas las voces de los coros por curas, se trata de transmitir las particularidades originales de dichas voces. Por tal motivo, la obra logra el siguiente encomio: “ante la cantidad de programas radiales vacíos de cualquier contenido cultural, e impregnados en cambio de ramplonería y vulgaridad, nos es grato registrar programas como el que comentamos, profundamente cristianos a la vez que altamente culturales y artísticos” (Una digna dramatización, 1949).

En la obra radioteatral “figuran” personajes a través de la palabra, las voces y sonidos. No podemos ver a los actores que los encarnan, pero podemos sentir el carácter de los personajes gracias al influjo semántico de la gesticulación practicada en el estudio y transmitida por la radio; con ello, algunos gestos de los actores pasan en el radioteatro su potencia semantizadora a las voces de los actores. En el radioteatro se adopta la característica que tienen los signos teatrales para transmitir sus sentidos de un elemento semántico a otro. De manera novedosa aquel se vale de la transformación y reagrupación de elementos para aportarle a sus contenidos una intención y función estética propia. Como

advierde Mukařovský, respecto a la evolución de los componentes en el teatro, hallamos que el radioteatro opera de la misma manera para adaptar todo aquello de lo que se vale:

Todo esto es muy variable, y en el curso de la evolución todos los componentes se turnan en el papel rector, sin que ninguno de ellos asuma un predominio permanente. Esta variabilidad sólo es posible gracias al hecho de que ninguno de los componentes es imprescindible o básico para el teatro. No es indispensable el texto dramático, ya que existen formas teatrales con diálogos en gran medida improvisados (como la *commedia del l'arte* y algunas formas del teatro folclórico) o totalmente ausentes (pantomima). Incluso el actor, portador de la acción dramática, puede faltar en la escena, al menos temporalmente, mientras su papel es asumido por otro componente, por ejemplo, la iluminación (en el montaje de Burian de *El barbero de Sevilla*, la luz combinada con el estruendo de la tempestad expresó, mediante destellos y cambios de color, la revuelta que se supone tras la escena, mientras que la escena misma permaneció vacía), o incluso una escena vacía, sin acción, que puede expresar con su desolación una peripecia decisiva (tales “pausas escénicas” fueron favoritas del Teatro de Arte de Moscú). Aunque estos casos no son frecuentes, bastan para demostrar que el teatro no está ineludiblemente ligado con ninguno de sus componentes, de manera que la libertad del reagrupamiento de éstos es inagotable. (Mukařovský, 2000: 351)

Quizá el caso más extremo de este recurso teatral, el reagrupamiento de los componentes semantizadores, lo explote en el radioteatro José Agustín Pulido Téllez. Por ejemplo, este dramaturgo aprovecha al máximo dicho aspecto al producir un programa de radioteatros llamado “La vida de las cosas”. Veamos por ejemplo, *El agua*, una obra radioteatral en la que la imaginación de un niño es “espectacularmente sonora”, cuyo personaje central es representado por un niño de su Grupo escénico infantil²⁷. Esta obra radioteatral trata de la importancia cultural del agua en la vida del ser humano, explicada por el agua misma a un niño.

Pulido Téllez le da logos al agua (y muchas cosas más), haciendo figurar un personaje imaginario en su obra radioteatral. En ésta, las gestualidades encarnadas en los actores en nada se echan de menos, pues sus voces están bien impregnadas por sus caracteres infantiles. En el radioteatro predominan los aspectos vocales de los actores y “el timbre individual de la voz de los actores que trabajan en un montaje puede jugar un papel importante en la ‘instrumentación’ de la interpretación escénica por el director”

²⁷ Acerca de la labor de José Agustín Pulido Téllez, y una muestra de audios, véase “El profesor José Agustín Pulido Téllez” disponible en la página web de Señal memoria. <https://www.senalmemoria.co/articulos/el-profesor-jos%C3%A9-agust%C3%ADn-pulido-t%C3%A9lez>

(Mukařovský, 350). La voz del agua, en la obra radioteatral de Pulido Téllez, juega un papel importante de acuerdo con aquel principio. En esta, después de un fondo musical que abre la obra, se representa sonoramente a un personaje que se sirve y bebe un vaso de agua de la llave y luego emite un sonido de satisfacción. Inmediatamente después interviene una voz misteriosa con timbre infantil que dice “ojalá pueda calmar tu sed”. El personaje, un niño, responde y comienza el diálogo:

—Quién, quién habla, quién está aquí.
—Yo. Pensaste intensamente en mí.
—¿Quién eres? ¿Dónde estás?
—Aquí mismo, demasiado cerca para que no me veas.
—Parece que la voz sale del vaso.
—Exactamente, me encontraste por fin. Siempre tan cerca de ti, siempre en ti mismo, y hasta ahora me hallas.
—¿Quién está en este vaso?
—¿No me ves? Soy el agua que no alcanzaste a beber. Pensaste intensamente en mí esta tarde y quiero agradecértelo.
—¿Por qué hablas? Nunca antes te había oído.
—Siempre que fijas la atención en una cosa, siempre que te intereses verdaderamente por algo, te parecerá que las cosas te hablan. Yo no estoy hablando en realidad con tus palabras. Eres tú mismo el que quieres interpretarme.
(Pulido Téllez, 1949)

La voz del agua, con timbre infantil, es acorde con la imaginación del niño, ya que sale de su pensamiento propio, pues según el agua, es el niño quien la quiere interpretar o entender. Asimismo, es acorde con los contenidos de la obra radioteatral, pues el agua alude a la conciencia de las cosas cuando se les presta atención, al poder de los que logran por la subjetividad del hombre, en este caso la del niño. El timbre de la voz del agua tiene coherencia con la totalidad de la obra. Los contenidos tratados y la manera en la que se organizan están indisolublemente ligados a la axiología con la que Pulido Téllez evalúa el mundo infantil y la relación entre los objetos, su historia y las circunstancias del ser humano, en este caso: la niñez. En otras palabras, la voz del agua hubiese podido ser representada por una mujer e incluso un hombre, que igualmente hubiese podido guiar al niño a lo largo de la explicación histórica, social y cultural del agua; sin embargo, si esto ocurriera, fallaría la correspondencia entre la forma (la voz y la imaginación de un niño) y el contenido (la vida que le atribuimos a las cosas, y en especial la vida que le atribuye el niño al agua sin siquiera sospecharlo al pensar intensamente en ella). Con este recurso,

Pulido Téllez desarrolló un radioteatro infantil de gran importancia para la historia cultural de Colombia.

Ahora bien, otro aspecto destacable e imprescindible en el radioteatro es la modulación de la voz: “[c]on la matización momentánea de la voz por el estado anímico suele contarse artísticamente ya en el propio texto dramático (acotaciones del autor, variaciones y contradicciones emocionales en el diálogo), así como en el trabajo del actor” (Mukařovský, 350). Así pues, el trabajo de los actores para potenciar semánticamente la voz, es decir para cargarla de significación sonora tiene un papel preponderante en el radioteatro. Retomemos el ejemplo citado de Díaz Díaz. El trabajo actoral representado en la voz motiva la siguiente reflexión en el artículo citado de *El Catolicismo*:

el lirismo elevado de la pieza, que tiene momentos sublimes, como aquel en que después de enumerar los tormentos de los mártires cristianos el enemigo con saña diabólica dice el cardenal Mindsenty que para él ha creado una nueva tortura, a saber, la de que su lengua no obedezca a su entendimiento, para que en el último momento no pueda confesar la entereza de toda su vida anterior; todo eso hace de esta dramatización una obra digna de ser presentada a cualquier público culto de la cristiandad. (Una digna dramatización, 1949)

El actor de radioteatro es una persona que con el trabajo de su voz claramente distingue el entorno inanimado y ausente del radioteatro, es decir evoca con su expresión sonora la escenografía, la utilería, las acciones y las circunstancias de los personajes, poniéndole el matiz necesario a sus expresiones, en cuyas modulaciones se transmiten diversas significaciones. Inclusive, sus silencios son importantes en la representación, como notamos en la cita anterior.

La voz del agua, en la obra radioteatral de Pulido Téllez, nos vuelve a prestar ayuda como ejemplo. Cuando la voz misteriosa del agua aparece por primera vez suena amigable y atractiva, es misteriosa y llama la atención del niño, y éste conversa con aquella sin mayores inconvenientes. La voz del agua en este caso es amable, después de saciar la sed del niño le agradece que haya pensado intensamente en ella durante la tarde. Es una voz que permite la reflexión ante el misterio que causan las cosas. Otra sería la circunstancia si en cambio de la afabilidad de la voz del agua se presenciara hostilidad, tal vez apropiada para la personificación de una tormenta, por poner un ejemplo contrastante. La modulación de la voz del agua, fresca, serena, tranquila, evoca la pureza implícita en ella y explicita un

ambiente tranquilo, pues, aunque el niño se asombra por encontrar la voz dentro del vaso, no se aterroriza ante un objeto que le esté hablando.

Aunque el personaje remita a un referente fiel, el coro religioso o un sacerdote para los pasajes religiosos en la obra de Díaz o remita a un referente abstracto, el agua personificada para la obra radioteatral de Pulido Téllez, por ejemplo, la potencia semántica de los gestos está enfocada en la voz ya que no es posible verlos, pero sí sentirlos en algún grado. En los ejemplos citados anteriormente, observamos cómo Díaz Díaz y Pulido Téllez se apropian de las cualidades sonoras de la voz, para cargar semánticamente los diálogos, teniendo en cuenta el importante trabajo y esfuerzo que se requiere, por parte de los actores, para modular la voz y conseguir un acertado efecto estético y cultural. Oswaldo Díaz Díaz impresionó a la curia apelando a los elementos extraestéticos religiosos para potenciar su representación sonora. El profesor José Agustín Pulido Téllez aprovechó las cualidades del sonido, destacando entre ellas las características de las voces para representar una visión de mundo infantil preocupada por la atención de los niños dentro de un marco pedagógico y lúdico, pues sus radioteatros intentaban instruir y divertir al mismo tiempo: así creó las “Aventuras de Talilo” y “La vida de las cosas”, escritos concebidos para la representación sonora, y realizó adaptaciones de cuentos de importantes autores de la literatura universal como el *Gigante egoísta*, escrito por Oscar Wilde; *El pájaro azul*, escrito por Maurice Maeterlinck, en su dirección del Grupo escénico infantil.

2. El radioteatro y la épica

En los anteriores acápites destacamos cómo, por basar su fuerza semantizadora en los elementos correspondientes al campo sonoro y por tener la virtud de poner a prueba la movilidad del signo artístico, la forma de representación radioteatral somete algunas artes y sus productos a sus propios fines comunicativos. Esta los adapta al nuevo medio y, por supuesto, propone creaciones novedosas y polémicas que enriquecen la actividad cultural. Se sabe que el radioteatro no es una invención propia de la cultura de Colombia y que, más bien, es un producto adoptado del proceso de modernización de la cultura occidental. Sin embargo, diferentes directores de radioteatro explotaron de manera original la forma de representación sonora al poner a prueba su talante artístico durante el proceso de adaptación

de las diferentes artes al medio radial. Así, observamos cómo el radioteatro, valiéndose de manera instrumental del arte dramático, literario y musical, modifica los elementos del arte teatral para adaptarlos a su naturaleza propiamente sonora.

Ahora bien, en el momento en que observamos qué implicaba la idea de radioteatro, dilucidamos que con ella no solo se transmitían en radio obras de carácter teatral, sino, además, todo tipo de literatura. En este sentido, se observa cómo, en la mayoría de las obras radioteatrales, abundan elementos épicos. La siguiente muestra de registros sonoros de programas de radioteatros, tomados de la Fonoteca virtual de la página *web* de Señal Memoria, constata lo anteriormente advertido: *Por aquí pasó Bolívar* consta de por lo menos 50 episodios de esencia narrativa; la serie *Cuentos y leyendas* muestra en el registro mucho más de 100 archivos sonoros, para transmitir una gran variedad de contenidos narrativos; *Leyendas famosas* tiene por lo menos 23 programas radioteatrales; *Radioteatro ciencia ficción* supera los cien archivos sonoros de tendencia narrativa; de una muestra de 38 programas de *Radioteatro dominical* 6 son adaptaciones de obras de teatro (con 4 archivos sonoros para la adaptación de la comedia *Doña Clarines*, dos archivos sonoros para la adaptación de la tragedia *Edipo Rey*) y el resto es de tendencia narrativa; *Radioteatro la novela* registra más de 50 adaptaciones; las adaptaciones de literatura lírica al radioteatro son escasas. En cuanto a apropiaciones de elementos artísticos se trata, el radioteatro en Colombia tiende a ser más narrativo que dramático, aunque este último aspecto se manifiesta constantemente con gran fuerza en todas las obras radioteatrales.

Con todo, la predilección del aspecto épico en el radioteatro colombiano tiene que ver con la exigencia de una nueva forma de representación, la sonora, y, a su vez, con las demandas culturales establecidas por la época (elevar el nivel cultural de la mayoría del pueblo mediante la difusión del arte a través de la radio). Recordemos, por un lado, que el acceso a la palabra escrita es bastante limitado aún en la sociedad colombiana durante la época del auge radioteatral, lo cual implica ciertas desventajas en el desarrollo cultural que con el radioteatro relativamente se intentan disminuir; por otro, en la forma de representación radioteatral, los elementos épicos adaptados son sustancialmente convenientes para la instrucción cultural de un público masificado a través del medio sonoro. El radioteatro demanda con mayor fuerza elementos épicos para la transmisión de

sus mensajes, porque estos se aproximan más a la oralidad y al intercambio de experiencias colectivas: en una sociedad con un alto grado de analfabetismo, el radioteatro viene a operar en la cultura colombiana como una forma de oralidad tecnificada de alta difusión e ideológicamente saturada. Además de difundir el arte y la literatura, al mismo tiempo, se emitían mensajes de tipo religioso, político, moral, etc. En consecuencia, dos aspectos culturales y estéticos caracterizan al radioteatro colombiano: la adaptación de las artes en un nuevo medio de difusión y la creación de un conjunto jerárquico de programas variados dirigidos a diferentes tipos de público.

2.1. Adaptaciones y creaciones

De acuerdo con lo anterior, en el radioteatro se plantean constantes problemas de montaje, adaptación y representación, en los que los elementos épicos suelen ser más útiles, en el caso del radioteatro colombiano, para dirigir mensajes a un público de un bajo nivel cultural, en el sentido de no tener contacto con el arte en general. Con el objetivo de dilucidar cómo en el radioteatro colombiano priman el carácter dramático y en mayor medida su tendencia hacia el carácter narrativo, observemos, en primer lugar, la adaptación de un texto de carácter lírico a la forma radioteatral, teniendo en cuenta que son escasas este tipo de adaptaciones en comparación con las adaptaciones de obras dramáticas y teatrales.

Bernardo Romero Lozano en 1948 montó para el programa dominical de radioteatro de la Radiodifusora Nacional “*Cartagena cantada*, un poema de Julio Barrenechea, embajador de Chile en Colombia, poema que ha sido especialmente adaptado para su audición radiofónica. [El director del] grupo teatral de la emisora ha realizado un montaje especial para radio de este poema mediante la intervención de la música como factor ambiental y de tres voces diferentes para la interpretación del texto” (Romero Lozano, 1948).

En la adaptación de Bernardo Romero Lozano la intención estética recae sobre el elemento sonoro: la música y la declamación de los actores exponen un ambiente sonoro mayestático en el que los personajes le recitan sublimemente sus versos a la ciudad amurallada. Llama la atención el hecho de que el aspecto lírico y declamatorio del poema se transforme, en la pieza radioteatral, en dramatismo y espectacularidad sonora: en este

proceso se evidencia la dialéctica que se establece entre el texto que se adapta y la nueva forma de representación y transmisión. Estas declamaciones contienen aspectos descriptivos de la ciudad de Cartagena que pueden ser imaginados con mayor eficacia gracias a la sonoridad que se logra con las voces y la música. Así se puede recrear en la imaginación un tipo de escenario sublime, a diferencia, por ejemplo, del soneto *Soledad*²⁸ de Hernando Vega Escobar, declamado en la radio por él mismo en el que no hay una intención espectacular sonora y por ello, simplemente, se recita el soneto y nada más. Es decir, en este caso solo escuchamos cómo se recita un poema en radio.

En cambio, mediante el espectáculo sonoro, la representación acústica de *Cartagena cantada* celebra con tono solemne uno de los patrimonios de nuestra cultura y, a la vez, informa del poema de un importante poeta chileno²⁹. El poema, concebido para una lectura de tipo personal, se transforma en un evento estético público puesto en la representación sonora; adquiere, si se puede decir así, un volumen o una atmósfera dramática que lo dota de escenografía virtual, buscando producir un efecto estético particular en el público, una verdadera ilusión sonora para ser experimentada por un público oyente: los versos son recitados por dos hombres y una mujer, un equipo actoral sencillo, “Carmen de Lugo, Luis Miranda y Bernardo Romero Lozano” acompañados de música de corte patriótico y triunfal, con efectos ejecutados por un “Técnico de Control: Daniel Vallejo”. (Romero Lozano, 1948).

El trabajo realizado por Bernardo Romero Lozano en este tipo de adaptaciones es admirable por su elevada calidad estética. Sin embargo, para la época ¿estaba preparado todo el público al que se dirigía la obra radioteatral para apreciar su valor? Es posible que dentro del público radial algunos, muy pocos, logran entender y valorar estéticamente en su totalidad el montaje radiofónico, la adaptación y puesta en forma radioteatral de esta obra, puesto que era muy reducido el círculo de personas preparadas para hacerlo. Tal vez por esta razón, resulta más conveniente apelar a los elementos narrativos y se opta por adaptar novelas, ya que estas formas son más accesibles a un público más amplio: un

²⁸ Este archivo sonoro puede consultarse en el catálogo de la página web de Señal Memoria. Ver bibliografía.

²⁹ Julio Barrenechea fue un poeta chileno que desempeñó funciones políticas como embajador en Colombia entre 1945 y 1952.

público tanto letrado como iletrado. Es decir, se crean estrategias en las que se combine la calidad artística con la eficacia para difundir y comunicar cultura.

Esta suposición encuentra base en la siguiente referencia. El 5 de marzo de 1950, el periódico *El Siglo* publica una reseña, escrita por Rafael Maya, de las novelas *María*, de Jorge Isaacs, y *Resurrección*, de J. M. Rivas Groot, con ocasión de la inauguración de un programa radioteatral de corte narrativo: “La Radiodifusora Nacional ha intentado una serie de interpretaciones radiofónicas de novelas colombianas, con la presentación de ‘María’ de Isaacs y ‘Resurrección’ de Rivas Groot” (Maya, “María y Resurrección”, 1950). Con la producción y transmisión de este programa radioteatral, la emisora pretende ampliar el campo de receptores del arte, aprovechando el nuevo medio, la nueva forma de representación y la autoridad cultural, acercándose, a su vez, jerárquicamente, de lo más elevado a lo más bajo, a capas sociales distanciadas de aquello que se entendía por cultura en la época. En dicha reseña se apuntan los intereses culturales, las preocupaciones estéticas, políticas y morales que se tienen en cuenta para la adaptación.

Por un lado, la emisora plantea sus intereses culturales con base en la promoción literaria de tipo nacional mediante los recursos del nuevo medio de comunicación para “incrementar sus propósitos de cultura y contribuir, por sus sistemas propios de difusión, a un mayor conocimiento de los valores literarios que ha producido este país” (Maya, “María y Resurrección, 1950). Y afirma el desarrollo de un proceso mediante el cual afianza su autonomía en el campo cultural, como hemos advertido anteriormente, mediante “esta nueva campaña [que] no hace sino reforzar los esfuerzos que ha realizado la Radio Nacional por colocarse siempre al nivel de la inteligencia colombiana y convertirse en el más autorizado vehículo de la cultura nacional” (Maya, “María y Resurrección”, 1950). Con esto, se logra difundir de manera más precisa y abarcadora una instrucción cultural para un público más amplio, tarea que ha sido ardua en Colombia desde antaño, por condiciones políticas, económicas, culturales, etc.: “al realizar este nuevo proyecto, podemos asegurar que nunca se ha desviado de esta consigna, y que los empeños de quienes pretenden desconocer esos propósitos, se estrellan contra la opinión de un público inteligente y bien intencionado, a quien ya no desorientan campañas tan exageradas como inútiles” (Maya, “María y Resurrección”, 1950).

Por otro lado, se anuncian las experiencias vividas frente al trabajo del material artístico en nuevas condiciones, es decir, la novela vertida en la forma de representación sonora, “[l]as dificultades de transportar una novela descriptiva al plano radiofónico son grandes; pero yo creo que en el caso actual han sido dominadas completamente” (Maya, “María y Resurrección”, 1950). Inmediatamente, se evoca el reconocimiento del trabajo artístico que opera en la adaptación, apelando al público letrado de la época, con el fin de demostrar el interés por llevar a los colombianos la calidad artística en su mayor grado posible. Recordemos que se trata de una novela de méritos internacionales, “[q]uienes han leído la obra de Isaacs y escuchen ahora esta versión radial, encontrarán que los valores estéticos y emotivos permanecen sin alteración alguna, salvo, claro está, el diferente tono que imponen a la obra los elementos expresivos de la radiodifusión” (Maya, “María y Resurrección”, 1950). Al parecer, el programa radiofónico está dirigido especialmente a los lectores de la novela colombiana, es decir a un público letrado, y, simultáneamente, pretende llegar a un público más amplio por la accesibilidad que los colombianos tenían a la radio y por las ventajas que ofrecen los elementos narrativos. Por tratarse de una forma menos restringida intelectualmente, la novela es más asequible para el público iletrado, a diferencia de la poesía o literatura lírica (de carácter más elitista).

Sin embargo, y esto es importante para la historia del radioteatro colombiano, se aclara y enfatiza que la representación no es pasiva y que entre la novela escrita y la puesta en forma sonora se crea una relación dialéctica de enriquecimiento, es decir, que la adaptación no carece de calidad artística. Al respecto, Maya observa que “la novela no ha perdido ninguna de sus cualidades artísticas, y antes bien, algunas de ellas han sido reforzadas por efectos artísticos que el lector de la obra tiene que imaginar simplemente y reproducir en su fantasía” (Maya, “María y Resurrección”, 1950). En el hecho de “imaginar simplemente” se pone de soslayo el problema de la lectura, aquellos que no han leído la novela, por las razones que sean, podrán reproducirla en su imaginación gracias a la representación sonora de buena calidad. Este aspecto da cuenta de la consciencia artística que se tiene a la hora de realizar la adaptación al medio radial. La asimilación del fenómeno artístico y cultural implica no solo la adaptación de obras literarias, sino también la selección de los elementos técnicos convenientes para lograr un impacto cultural más efectivo: “Me parece que es esta adaptación una especie de tránsito entre la novela y el

drama, y que aquí se conservan, guardando perfecto equilibrio, los efectos representativos del de uno y otro género” (Maya, “María y Resurrección”, 1950).

La radio, aunada al arte en Colombia, abrió un espacio para que los artistas colombianos experimentaran nuevos procesos de creación artística de alta calidad y pertinencia. La experiencia investigativa nos enseña que, en su mayoría, el radioteatro tiende a ser dramático y narrativo para tal propósito. El proceso de adaptación de elementos literarios a la radio por parte de los directores preocupados por la buena calidad y la eficaz difusión de radioteatro en Colombia se distingue claramente de la mera adopción indiscriminada o la copia de modelos extranjeros. De hecho, parte de esos modelos son fuertemente criticados, debido a que en la radio muchos programas, entre ellos los de radioteatro, se basaban en el divertimento y el sensacionalismo, propios por su puesto, para acercarse al público con fines totalmente diferentes a elevar el nivel cultural o la difusión de valores literarios. Así, en 1951, *El siglo* escribía lo siguiente:

Poco o nada se ha hecho en el año de 1951 en cuanto a radiodifusión se refiere. Cuando todos esperábamos que el ambiente radial tomaría un aspecto remozado, y que comenzaría para la radio de Colombia un periodo de progreso, hicieron su aparición los novelones cursis, que ahora son la fiebre, pese a que la gente que entiende de radio, los califique de absurdos. [...] Aún es tiempo de reflexionar sobre esta realidad: la radio no es solo música. Mientras el dinero pasa a manos de artistas extranjeros, que en poco o nada contribuyen al desarrollo de la radiodifusión, se debe pagar mejor a los locutores, productores y directores. Una campaña de redención radial debiera ser la base de un proyecto del gobierno nacional. (“Pobreza radial”, 1951).

Este comentario de prensa evoca la constante polémica que a lo largo de su historia el arte ha sostenido entre los polos de la calidad artística. Por un lado, se conciben obras de carácter auténtico, en las que prima la consciencia ante la presentación de productos del intelecto humano que provoquen nuevas reflexiones, exploren nuevas formas de aproximarse a la realidad o proporcionen un conocimiento nuevo o por lo menos atiendan a problemas de la época mediante el discurso y las reglas propias del arte. Por otro lado, evoluciona la repetición o reproductibilidad de obras que retoman los temas manidos y los lugares comunes, buscando la entretención del momento, lo que se reconoce como arte de consumo para las masas. Análogamente, el radioteatro establece estos dos polos: un tipo de radioteatro con propósitos cultos y un tipo de radioteatro para el consumo. Esto resulta, empero, para nuestra cultura beneficioso de todas formas, puesto que, de hecho, se

establecen campos de producción artística y cultural que proveen criterios para la valoración y dinamizan las concepciones artísticas y los juicios, generando opinión y controversias que incentivan el pensamiento artístico, los juicios críticos, orientan el gusto estético, promueven diferentes valores culturales, en fin, integran nuestra cultura a las relaciones del campo artístico, experiencia bastante limitada anteriormente.

2.2. El radioteatro y la tendencia épica

El radioteatro se apropia de elementos artísticos, *grosso modo*, característicos del género literario épico, aprovechando sobre todo la “perspectiva narrativa”. Es decir, apela a una instancia mediadora que desempeña funciones análogas a las funciones que desempeña la voz narrativa en la representación épica: “[e]n las obras épicas la enunciación tiende a la «objetividad» en el sentido de que los elementos relatados suelen ser presentados como independientes del autor, el cual «funciona» como narrador, o sea, como intermedio entre el lector y el contenido de la comunicación” (Belic, 99). Según esto, podemos identificar dos matices importantes que diferencian la manera como se transmiten los contenidos radioteatrales de tendencia dramática y de tendencia épica. En primer lugar, en la representación radioteatral de una obra dramática la “escena” es remplazada por las voces, la música y los efectos sonoros. En segundo lugar, aunque utiliza una voz “X”, esta no alcanza el estatus de narrador en el sentido estricto del término, pese a que cumple algunas de sus funciones para orientar al público. En la representación radioteatral de tendencia épica, en cambio, el narrador y sus funciones tienen, relativamente, lugar en su sentido literario propio. Principalmente, aparece una voz guía, transversal, en toda la representación sonora. Esto transforma el espectáculo sonoro puesto que el carácter dramático ya no es utilizado para representar la escena y la corporeidad de los actores en función de personajes dramáticos: el elemento sonoro no busca remplazar los elementos escénicos (diálogos, personajes, materiales, etc.), sino que se convierte en elemento significativo de la narración. Antes de referirnos al narrador, observemos las implicaciones de la perspectiva narrativa en radioteatro.

La puesta sonora radioteatral toma la perspectiva narrativa para desarrollar un discurso artístico que básicamente se distingue por el modo de la enunciación en relación con lo enunciado: una voz, en tiempo actual, refiere hechos, circunstancias, o actos de

personajes, etc., que han sucedido o están sucediendo: se encarga en mayor medida de pronunciar un texto con la entonación, la elocución o el ritmo necesarios y pertinentes con respecto a una línea anclada en el tiempo o con desarrollo temporal ligado al pasado lejano o reciente: en conjunto, la historia o fábula.

Por ejemplo, examinemos el carácter narrativo de *El eterno retorno*, una “novela” de Gonzalo Vera Quintana concebida para ser representada en radioteatro. La historia de la “novela” básicamente gira en torno a la lucha de los personajes principales, Rosario y Antón, por alcanzar la felicidad y el progreso. En esta obra se desarrollan diferentes historias que convergen en la trama total: el amor entre Jorge Luís y Rosario y entre Antón y Rosario; las venganzas por los desprecios amorosos; los sueños profesionales de los personajes, etc. Estas historias, provenientes del pasado de los personajes actualizan el sentido y los contenidos que se narran en la trama principal, ofreciéndole al radioescucha información para que pueda caracterizar en su imaginación a los personajes que se le presentan. Con ello la obra radioteatral adquiere volumen y evita la lectura de un texto plano.

Con esta tendencia épica el radioteatro opera un sustancial cambio en la forma de la representación en cuanto al tratamiento de los contenidos y la manera como se transmiten dichos contenidos. Al aparecer en lo que hasta aquí hemos llamado la tendencia épica del radioteatro, el aspecto dramático pasa a un segundo plano y lo épico aflora controlando el discurso de índole estética para producir tensiones, expectativas, ganar o mantener audiencia, etc., sin descuidar la buena calidad artística. En cierta medida, la forma de representación busca concreción de acuerdo con sus contenidos y las demandas y recursos de la época. Este tipo de transformaciones y adaptaciones son usuales en la historia del arte. Por ejemplo, en la historia del género épico operó un giro importante que nos conviene en gran medida observar. Con el paso de los siglos, en las obras escritas, se transformó la narración, puesto que la índole de sus contenidos pasó de lo heroico a las materias mundanas y populares, su forma discursiva pasó del verso a la prosa y su circunstancia discursiva pasó de ser pública al recogimiento individual, con lo cual la oralidad en la épica desapareció: el lector, ahora, se encuentra a solas, por lo general, frente a las novelas escritas, masificadas por el fenómeno de la imprenta. Esta transformación del género épico

y narrativo es observada por Gerard Genette, valiéndose de Zumthor, de la siguiente manera:

Las canciones de gesta, y sobre todo la novela medieval, han conocido parecidos tratamientos: «En el siglo XV -escribe Paul Zumthor-, la epopeya francesa se había apagado definitivamente. Los príncipes pedían a sus hombres de letras que remozaran en prosa algunos grupos de canciones de la época anterior: así, David Aubert ofrece al duque de Bourgogne sus *Cronicques et Conquestes de Charlemagne*. Estas «mises en prose», último y lejano avatar de la materia épica, serán la fuente de muchas novelas francesas y de otros países en los siglos XV y XVI, y, más allá de éstos, de toda una literatura popular que, hasta el siglo XVIII, circulará en forma de libros de buhonero en varias regiones de Europa» (Genette, 1989: 276).

Así como la forma épica mutó y desapareció, en gran medida, en su forma prístina, y algún elemento de ella, un “eco”, se concretó en otra forma, la novelesca, según nuevos contenidos y condiciones, por decirlo a grandes rasgos, el radioteatro concretó su aspecto artístico con el uso de elementos épicos, rescatando del olvido viejas prácticas discursivas propias de la oralidad: a saber, la transmisión de la cultura y el conocimiento a través de la palabra dicha. Dentro de las transformaciones que el radioteatro opera en las artes de las que se vale, devuelve, de manera condicionada, en su estatus sonoro, un eco de oralidad épica a la narrativa, y de paso, a través de la transmisión radial de la representación sonora, ésta se torna pública: así se crea la ilusión oral mediática. Con esta, el radioteatro manipula la narración, mediando intencionalmente entre público y obra, y la entrega en dosis, evocando la vieja tradición oral épica conocida, en su mayoría, en las narraciones de largo aliento. Veamos por qué.

Los poetas, llamados aedos, componían de manera oral, improvisada y sin ayuda de la escritura. Sus poemas estaban destinados a ser cantados con acompañamiento de un instrumento de cuerda. Se ignora cuándo la *Ilíada*, destinada también a ser difundida de manera oral quizá en las fiestas colectivas, fue puesta por escrito; pero, en todo caso, antes del 520 a. C. existía en Atenas un texto normalizado, que era el usado en los certámenes consistentes en la recitación de la epopeya. (Crespo, 1991: 7)

Es sabido que, en las tradiciones orales antiguas, mientras participaban en reuniones importantes, los poetas recitaban historias de carácter heroico en verso, y que la capacidad de improvisación les daba cierta autoridad. Mientras ostentaban el dominio sobre su discurso, estos recurrían a estrategias narrativas, manipulando con habilidad tanto la forma de referir los contenidos como los mismos contenidos de sus historias para mantener a su público en vilo, en aras de producir en éste un efecto estético que captara su atención. Por

un lado, llamar y captar la atención del público le garantiza un poder discursivo al narrador para reunirlos en una nueva ocasión y, así, continuar la narración, comenzar una nueva, etc.; por otro, le garantiza la oportunidad de manifestación de su poder mediante la palabra proferida, el poder del intercambio de las experiencias a través de la palabra hablada.

En consecuencia, el radioteatro adopta y adapta las estrategias narrativas de la épica para comunicar y dosificar, a través de la naturaleza sonora, mediante el empleo de voces, ruidos, silencios y sonidos, sus contenidos frente a un público de proporciones amplias. De acuerdo con lo anterior, el radioteatro de tendencia épica dispone a conveniencia sus obras, para mantener en vilo a sus radioescuchas: dosifica la emisión de la obra, adaptando y manipulando intencionalmente sus particularidades narrativas. Con esto crea la entidad radioteatral que emite un discurso a través de las ondas del éter y se erige como autoridad discursiva, análogamente como lo hacía el poeta frente a su público. El público radioescucha no decide dónde detenerse para luego retomar la “lectura” de la obra, al contrario, el radioteatro controla sus contenidos y la manera de emitirlos con el fin de persuadir al público oyente para que le preste atención en determinadas circunstancias.

Para ello, el radioteatro se vale de varios aspectos narrativos. Uno de ellos es el uso del carácter episódico. Por lo general, la narración se dispone en capítulos que guardan una unidad relativa relacionada con los otros capítulos y con el todo de la obra, dosificando la transmisión de los contenidos. En esta medida, el radioteatro apela al carácter episódico proveniente de las raíces épicas literarias, para llamar la atención del público oyente a una hora específica. Para observar dichos recursos, veamos el caso de *El eterno retorno*. En cada episodio, se narran y representan dichas historias con la estrategia del crescendo junto con música que ambienta las pausas o silencios discursivos: una serie de circunstancias se van encadenando poco a poco para generar tensión gradual y cuando parece llegar al punto máximo, el programa radioteatral culmina, provocando, muy probablemente, en su público oyente la necesidad de escuchar el siguiente episodio para saber qué ocurre. El siguiente es un fragmento del final del primer capítulo de la novela. Nótese cómo este aumenta la tensión gradual y finaliza buscando provocar en el receptor inquietudes y curiosidad por saber qué ocurrirá luego y cómo se resolverá dicha tensión:

Narrador: No estaba en el programa de vida de Antón que la desventura pudiera azotarlo, ahora sabía la diferencia que existe entre una herida que se cura en calidad de

médico y una llaga por la que fluye la sangre del propio corazón. Amanecía, un día esplendoroso y varios corazones en sombras, un día de alegres tonalidades y varias almas destrozadas.

-Antón: ¡No quiero jugar! ¡No quiero saber!

Narrador: El sol era ahora una llamarada en el horizonte.

-Antón: “Pues bien, que sufra, que llore y que se lamente, cuando descubra que ha sido engañada.

(Vera Quintana, s.f.)

Con ello se crea en el público oyente la necesidad de escuchar la continuación de un relato y se asegura una forma de oralidad mediática propia de la época de la modernización técnica, cultural y artística en Colombia.

Ahora bien, la relación comunicativa entre obra radioteatral y público oyente tiene sus características propias. Por un lado, el radioteatro es emitido desde una emisora cuya ubicación desconocen los oyentes en su mayoría, con lo cual se crea una generalizada abstracción: la obra, los personajes, el narrador son ilusión sonora. Sin embargo, los oyentes pueden encontrar en un dial y a una hora precisa la emisión de la obra. Por otro, los radioescuchas conforman, frente al emisor, un público disperso, ausente, distante. Sin embargo, la emisora sabe que puede convocarlos, reunirlos virtualmente para presentarles sus contenidos. Debido a las condiciones de esta relación comunicativa, independientemente de las intenciones culturales, intelectuales, de divertimento, etc., prima captar la atención de los oyentes para lograr la comunicación, reuniendo, virtualmente, la atención de la mayor cantidad posible de oyentes.

En consecuencia, el radioteatro de tendencia épica desarrolla dos aspectos importantes para su emisión discursiva: captar la atención del público en relación con la obra de manera externa a su transmisión, cuando esta cesa, y de manera interna a su transmisión, cuando esta está en curso. Por un lado, el primer aspecto puede entenderse como la capacidad de producir interés fuera de la representación de la obra: en la mente del público oyente, durante la ausencia de comunicación, es decir, mientras no se transmite la obra radioteatral, la especulación juega un papel de predisposición para el siguiente capítulo en relación con la historia radioteatral dosificada, “¿qué ocurrirá con este o aquel personaje?, etc.”, con lo que se genera un hábito de costumbre: curiosidad y expectativa de índole artística. Así, con el recurso episódico se logra atraer el interés del público para una nueva emisión del discurso radioteatral.

Por otro, el segundo aspecto puede entenderse como la capacidad de manipulación del discurso para mantener vivo el interés durante la transmisión de la obra: una vez generada la necesidad de escuchar el nuevo episodio, la emisión del programa radial debe asegurar la atención del público mientras se emite la obra. Para ello, por ejemplo, el radioteatro se vale de fórmulas o recetas narrativas. En otras palabras, el radioteatro se vale de elementos épicos con el objetivo de mantener la atención del público y producir en su memoria patrones que caracterizan a los personajes, las situaciones, etc. En el caso de nuestro ejemplo radioteatral citado, el carácter de fórmula está presente desde el prólogo de la transmisión radial: concebida para un programa radial llamado “La novela”, *El eterno retorno* se anuncia con la siguiente fórmula, un leitmotiv, que dice, al principio y al final de cada capítulo, “la vida es una novela, corta o larga pero una novela”. Con ello se crea en la memoria un paralelo entre la vida cotidiana del público y la vida de los personajes de la obra, con el fin de incorporar a la experiencia real del oyente las posibles reflexiones que pueden aparecer durante y después de la transmisión radial.

En *El eterno retorno* también hay fórmulas narrativas que consisten en pausas con intermedios musicales breves cuando en el capítulo aparecen las tensiones. Por ejemplo, en el primer capítulo, con ayuda del narrador, se concatenan “minitensiones” y distensiones entre finales y comienzos de series narrativas que dosifican la información: primero cuando un hombre llega a una colina y ve desde lejos, en una casa, a su soñada mujer con otro hombre: asoma una pausa discursiva y música en tensión; segundo cuando el hombre, de aspectos morenos, habla con la mujer deseada aparte, mientras la espera su actual amado, nos enteramos que se trata de Antón y algunas de sus características y comportamientos: nueva pausa y música. Tercero, Antón le dice a Rosario que si sabe que su actual amado es un aventurero en amores y lo que esto significa: nueva pausa y música. Luego nos enteramos de que se trata de Rosario y de que posiblemente, según el discurso de Antón, ella está próxima a ser decepcionada en cuestiones de amor: nueva pausa y música, etc. Estas breves “minitensiones” se suman en el capítulo y producen el efecto de crescendo, con lo que el oyente quedará intrigado para el nuevo episodio o capítulo. Otra fórmula de esta obra consiste en la intervención del narrador seguida por la intervención en estilo directo de los personajes y luego la pausa discursiva acompañada de música, este procedimiento narrativo es recurrente en el radioteatro de tendencia épica.

Hasta aquí, hemos visto cómo el radioteatro de tendencia épica se vale de los elementos compositivos más convenientes (perspectiva narrativa, el carácter episódico, fórmulas) de la tradición artística épica y narrativa, transformándolos y manipulándolos para transmitir a conveniencia sus contenidos, de acuerdo con intenciones estéticas, éticas, etc.

2.3. El narrador radioteatral

Ahora bien, en el momento en el que nos aproximamos a los cambios que las artes sufren a lo largo de su historia, de acuerdo con las circunstancias culturales de cada momento, a grandes rasgos, notamos que en el arte narrativo existen, por lo menos, dos tipos de narrador: el narrador de la tradición épica que puede ser fácilmente identificado con el ser histórico del autor (Homero por ejemplo en la *Ilíada* y la *Odisea*) y el “narrador ficcional”³⁰ de la narrativa moderna que toma distancia del discurso del autor, es decir un ente o voz narrativa inventada por el autor para transmitir lo que se quiere comunicar. En consecuencia con lo anterior, observamos, pues, que la tradición artística y cultural le ofrece al artista radioteatral, por lo menos, dos estadios de narrador que le resulta conveniente manipular de acuerdo con la nueva forma de representación sonora que tiene a mano. Por tanto, cabe, en primer lugar, mencionar las características principales tanto del narrador épico como del narrador ficcional, para, en segundo lugar, observar de qué manera el radioteatro los adopta y los adapta a conveniencia.

En este sentido, por un lado, el narrador de la tradición épica está, relativamente, caracterizado por las circunstancias en las que se representaban los contenidos de la época antigua: alguien, llámese poeta, aedo, rapsoda, ante un público del tipo auditorio, profería el discurso artístico, presentando los personajes, las circunstancias, etc. Es decir, había una presencia humana que narraba en directo los contenidos artísticos. Un caso muy conocido

³⁰ Para una contextualización acerca del término “ficcional” véase *Breve introducción a la teoría literaria*, de Jonathan Culler. En este libro, el autor observa las relaciones que se establecen entre los referentes reales y los referentes inventados a partir de concepciones modernas de la literatura: “El sentido moderno de literatura en Occidente, entendida como un escrito de imaginación, tiene su origen en los teóricos del Romanticismo alemán de la transición de los siglos XVIII y XIX y, por buscar una fuente concreta, en el libro que publicó en 1800 la baronesa francesa Madame de Staél, muy cercana a los primeros románticos alemanes: *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*.” (2004: 32-33). Entre estas nuevas concepciones, explica Culler, surgen controversias diversas, por ejemplo: “En la ficción, la relación entre lo que dice el yo ficcional y lo que piensa el autor real es siempre materia de debate”. (2004: 44)

que advierte de esta práctica, y de la importancia del emisor del discurso estético, nos viene de los discursos de Platón³¹. Observamos así las características del narrador épico: al tratarse de un ser humano, tiene existencia corpórea independiente, carne, espíritu, origen y estado propio; al participar en fiestas, concursos, juegos, asume una función social dentro de una comunidad; al interpretar las palabras del sabio, media, relativamente, entre entes de estrato diverso (dioses, poetas, comunidad), manipulando sus contenidos para transmitirlos; está revestido de una condición especial, ataviado para cumplir su función artística y reconocido como autoridad por su capacidad de entendimiento, de memoria, de sentido crítico, de improvisación combinatoria, de dicción, etc., para realizar “un acto de evocación y de recuerdo” (Havelock, 1994: 96).

Por otro lado, tenemos el narrador ficcional, según lo caracteriza la tradición literaria moderna³². Es una invención, físicamente incorpórea, un producto de la

³¹ Sócrates e Ion tratan acerca del asunto de narrar frente a un público:

SÓCRATES. - ¡Bienvenido, Ion! ¿De dónde nos acabas de volver ahora? ¿De tu patria, Efeso?

ION. -De ninguna manera, oh Sócrates, sino de Epidauro, de las fiestas de Asclepio.

Sóc.- ¿Celebran, acaso, los de Epidauro en honor del dios, juegos de rapsodos?

Ion. - Ciertamente; y además de todo lo que tiene que ver con las musas.

Sóc.- ¿Y qué? Seguro que has competido. ¿Qué tal lo has hecho?

Ion. - Nos hemos llevado los primeros premios, Sócrates.

Sóc.- ¡Así se habla! Procura, pues, que sea nuestra también la victoria en las Panateneas.

Ion. -Lo será, si el dios quiere.

Sóc.- Por cierto, Ion, que muchas veces os he envidiado a vosotros, los rapsodas, a causa de vuestro arte; vais siempre adornados en lo que se refiere al aspecto externo, y os presentáis lo más bellamente que podéis, como corresponde a vuestro arte, y al par necesitáis frecuentar a todos los buenos poetas y, principalmente, a Homero el mejor y más divino de ellos, y penetrar no sólo sus palabras, sino su pensamiento. Todo esto es envidiable. Porque no sería buen rapsodo aquel que no entienda lo que dice el poeta. Conviene, pues, que el rapsoda llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que le escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo bellamente. ¿No es digno de envidia todo esto?

Ion. - Verdad dices, oh Sócrates. A mí, al menos, ha sido esto lo más trabajoso de mi arte, por eso creo que de todos los hombres soy quien dice las cosas más hermosas sobre Homero; de manera que ni Metrodoro de Lamsaco, ni Estesímbroto de Tasos, ni Glaucón, ni ninguno de los que hayan existido alguna vez, han sabido decir tantos y tan bellos pensamientos sobre Homero, como yo.

(Platón, 1985: 249-250)

³²Como indicamos en el apartado anterior, por los avatares que sufre el arte de acuerdo con el desarrollo cultural que lo afecta, la relación entre obra y público se transforma: “[a]l aumentar enormemente el público lector en el siglo XIX, nacen más géneros, y con la mayor rapidez de difusión debida a la baratura de la imprenta, son más efímeros o pasan por transiciones más rápidas [...] tenemos conciencia de los rápidos cambios que se producen en la moda literaria” (Wellek, 1985: 278-279). Este tipo de fenómenos culturales desplazaron en gran medida la práctica de la narración oral a la práctica de la narración ficcional, en la que el lector está a solas con el texto escrito, leyendo en sentido estricto. El narrador, así, se convierte en un ente escrito que media entre lector y obra, se transforma del ser real a ser virtual y, con ello, transforma a su

imaginación concretado en la escritura y la lectura³³; solo es perceptible a través de la inteligencia tanto creadora como receptora en un proceso artístico complejo que presupone un acto comunicativo³⁴ en tiempos y circunstancias diferentes entre el emisor y el receptor, porque su naturaleza propia es el mundo de la imaginación. Se trata de una construcción espectral a cargo de un autor³⁵, una inteligencia diseñada (si se me permite usar este término en este contexto) única y exclusivamente para el proyecto de la obra de ese autor. Este narrador tiene responsabilidades y características que sólo le pertenecen a él mismo dentro del proyecto creador; su poder está predeterminado por la lógica de la obra y sus acciones son absolutamente virtuales; debido a su existencia aparente demanda en el lector cierta complicidad para concretarlo³⁶.

Observemos entonces la manera como el radioteatro³⁷ se apropia de las particularidades mencionadas anteriormente y las transforma. Por un lado, el radioteatro toma en préstamo viejas características del narrador épico de las antiguas tradiciones orales porque son convenientes para la naturaleza sonora de su puesta en forma. Aunque el

público. En consecuencia, el lector solo encuentra marcas textuales que le permiten imaginar la forma, la voz, la ética, los gestos de un ser completamente incorpóreo.

³³ Véase las observaciones de Paul Ricoeur al respecto en “Mundo del texto y mundo del lector”.

³⁴ Todorov hace una valiosa aproximación a esta relación comunicativa: “La imagen del narrador no es una imagen solitaria: en cuanto aparece, desde la primera página, está acompañada por lo que podemos llamar la «imagen del lector». Evidentemente, esta imagen tiene tan poco que ver con un lector concreto como la imagen del narrador con el verdadero autor. Ambas se hallan en estrecha dependencia mutua y en cuanto la imagen del narrador comienza a destacarse más netamente, también el lector imaginario se dibuja con mayor precisión. Estas dos imágenes son propias de toda obra de ficción: la conciencia de leer una novela y no un documento nos lleva a asumir el rol de ese lector imaginario y, al mismo tiempo, aparece el narrador, el que nos cuenta el relato, puesto que el relato mismo es imaginario. Esta dependencia confirma la ley semiológica general según la cual «yo» y «tú», el emisor y el receptor de un enunciado, aparecen siempre juntos” (186).

³⁵ Roland Barthes, en sus estudios semiológicos, advierte los inconvenientes de identificar el narrador ficcional con el autor del texto ficcional, explicando la existencia de una función en la que “narrador y personajes son esencialmente «seres de papel»; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato [...] es necesario suponer entre la «persona» y su lenguaje una relación señalética que haría del autor un sujeto pleno y del relato la expresión instrumental de esta plenitud” (33-34).

³⁶ Paul Ricoeur hace una reflexión importante al respecto: “Al mismo tiempo, que el autor escoja uno u otro ángulo de visión, se trata siempre del ejercicio de un artificio que hay que relacionar con el derecho desorbitado que el lector concede al autor. El novelista no desaparece por el hecho de haberse esforzado por ‘mostrar’ más que por ‘informar y enseñar’. Lo hemos dicho ya antes, a propósito de la investigación de lo verosímil en la novela realista, y más aún en la novela naturalista: el artificio propio de la operación narrativa, lejos de ser abolido, es acrecentado por el trabajo con el que se intenta simular la presencia real a través de la escritura. Por opuesta que sea esta simulación a la omnisciencia del narrador, no traiciona de hecho un menor dominio de las técnicas narrativas. La pretendida fidelidad a la vida no hace más que disimular la sutileza de las maniobras por las que la obra gobierna, del lado del autor, la ‘intensidad de ilusión’ deseada por Henry James” (2009: 870).

³⁷ Con el propósito de facilitar la comprensión de los argumentos que soportarán nuestro análisis, en este apartado tomaremos el concepto “radioteatro” en su sentido genérico.

narrador radioteatral no cuenta con existencia corpórea independiente, participa realmente en la vida de los oyentes, porque tiene su espacio propio desde donde emite su discurso (la radio): el espacio radial, hasta cierto punto, concreta al narrador radioteatral, garantizándole su presencia entre los oyentes (público radial). Si en la tradición épica, un rapsoda encarnaba al narrador con su cuerpo, sus gestos y su voz, prestándole corporeidad absoluta, en radioteatro, el narrador encuentra voz propia, logos definido, concreto, con lo cual tiene mayor participación, resulta más tangible, en el intercambio de índole oral mediática. Así, el narrador radioteatral puede desempeñar, por un lado, su función oral³⁸ de índole artística al hacer parte de la obra e intervenir en la obra y sus contenidos a través de su acento, con su voz, su entonación, su ritmo, etc.; por otro, participa en gran medida de una función social, comunicativa, dentro de la comunidad: mediar en la difusión de la información artística que se le entrega al público radioescucha. El narrador radioteatral se aproxima a la tradición épica en cuanto que en radioteatro se crea un ente sonoro, que dice, en sentido estricto, un discurso; este narrador habla realmente fuera de la mente del público oyente.

Por otro lado, el narrador totalmente ficcional de la literatura impresa, en radioteatro, se transforma, porque adquiere rasgos particulares: aunque sigue siendo una invención ya no es físicamente imperceptible, proviene de la imaginación, pero es concretado por una doble naturaleza, la textual (los guiones radioteatrales) y la representación sonora. Esto significa que, en el proceso de la manipulación del material artístico, a nivel compositivo, el narrador ficcional confeccionado por el radioteatro ya no es tan abstracto y privado como lo es en la letra impresa (configurado para que el lector lo complete); en conjunto, las particularidades de la naturaleza sonora le confieren a este narrador inventado, ficticio, un nuevo estatus, puesto que su particularidad ahora es sonora y ya no meramente textual, en fin, físicamente “pseudoreal”. Con esto, el narrador como

³⁸ Acerca del tema de las funciones de la oralidad en la radio y su intervención en la cotidianidad, Havelock hace un recuento atractivo de la relación entre retórica y radio y las inquietudes que llevaron a su “redescubrimiento”: “En el terreno de los estudios clásicos se había estudiado ya la oralidad de Homero, el poeta arquetípico de Occidente, con resultados sorprendentes. Pienso, sin embargo, que se nos había tocado un nervio común a todos nosotros, un nervio acústico y, por tanto, oral; algo que venía sucediendo desde hacía más de cuarenta años, desde el final de la Primera Guerra Mundial, hasta llegar a un punto en que exigía una respuesta. Fue el libro de McLuhan el que más se acercó a la comprensión de lo que era aquella experiencia compartida en igual medida por el escritor, el pensador, el erudito y el hombre de a pie. Todos escuchábamos la radio, esa voz que habla sin cesar, comunicando hechos e intenciones y persuasión, nacida en las ondas para llegar a nuestros oídos. Esto planteaba a nuestra atención un nuevo tipo de exigencia e incluso ejercía una nueva presión sobre nuestras mentes” (1996: 55).

producto de la invención ya no solamente es perceptible a través de la inteligencia (como ocurre en la lectura de un texto escrito), sino a través del oído, porque su naturaleza comparte el mundo de la imaginación y el mundo del sonido. Además, y no menos importante, deja de ser la construcción espectral a cargo de un autor, para convertirse en la construcción de un grupo de personas (autor del guion, técnicos de sonido, actores, etc.). En consecuencia, bajo el dominio de las nuevas circunstancias establecidas por la forma y la naturaleza sonora, en el radioteatro, el narrador encuentra su estadio a medio camino entre los ecos de la vieja tradición épica y las características del narrador de la tradición ficcional moderna.

Ahora bien, la confección del narrador radioteatral obedece tanto al designio y la lógica de la obra como a las intenciones de los productores de dicha obra. Se trata de un elemento artístico, en la mayoría de los casos, destinado para intervenir en las costumbres, las ideas, etc., del público al que va dirigido. Para dilucidar la manera como el radioteatro de tendencia épica se vale de este elemento artístico, veamos un ejemplo de una de las representaciones sonoras de “Estampas de un libro eterno”. En *La historia de Abraham el patriarca*, se narra y se representa la historia de Abraham en busca de nuevas tierras y descendencia bajo el designio divino.

De acuerdo con la lógica de la obra, en la secuencia sonora de la presentación del programa se incluye indicios que configuran parte del sentido relacionado con la obra valiéndose de una voz diferente a la del narrador. Así en el prólogo del programa radioteatral encontramos una voz que dice lo siguiente: “Hay un libro, tesoro de un pueblo que fue en tiempos pasados la historia del Oriente, a donde han ido a beber su divina inspiración todos los grandes poetas y en el cual han aprendido el secreto de levantar los corazones y de arrebatarse las almas con sobre humanas y misteriosas armonías. Este libro es La Biblia, El Libro por excelencia” (Archivo sonoro: *Historia de Abraham*). Además de anunciar los contenidos de la obra, los temas y persuadir al radioescucha para captar su atención (valiéndose de música sublime), este recurso asienta la autoridad y las virtudes del narrador. Por ello, se acude a la fórmula artística que usa como referente una fuente de inspiración magnánima para provocar la ilusión de autoridad sabia y sacra de quien va a narrar: los poetas han bebido de una fuente excelente que les ha enseñado un arte.

Debido a que se trata de contenidos de alto valor simbólico, para un país como Colombia fundamentado en la tradición cristiano-católica, se apela a una voz narrativa que establece una distancia respetuosa, es decir se acentúa el sentido del estado jerárquico, entre los contenidos sacros y el público radioescucha. Por tanto, inmediatamente después de la presentación del programa radial aparece la voz de un narrador especialmente confeccionado de acuerdo con los contenidos anunciados: se trata de un narrador que funge como autoridad mediadora entre los contenidos de la historia bíblica y el público. Se trata de un sabio, pues conoce el origen de su materia narrativa y está facultado para referirla; además de ser hábil para narrar, como lo demuestra con el uso de epítetos y elogios para captar la atención:

La historia de Abraham el patriarca se narra en el Génesis, primero de los libros del Pentateuco, escritos por Moisés, gran depositario de la fe en el verdadero Dios. Era hijo de Taré, el de la barba gris, y directo descendiente de Noé. Su emocionante y ejemplar historia se inicia en la ciudad de Ur, en Galdea, donde vivía en compañía de su padre, de su esposa Saraí y de Lot su sobrino. (Archivo sonoro: *Historia de Abraham*).

En correspondencia con los contenidos religiosos que trata la obra, este narrador es medido en su participación precisamente porque está confeccionado para narrar de manera objetiva las historias sagradas: “Y fue así como Abraham, su padre, su esposa y su sobrino, pasó de la ciudad de Ur a la de Arán, donde al cabo de algún tiempo enfermó el anciano Taré [...]” (Archivo sonoro: *Historia de Abraham*). Su objetividad es tal, con respecto a lo narrado, que no cabe un juicio que nos permita determinar si cuestiona o no su materia narrada o los actos de sus personajes:

Pero cuando Lot regresó con Abraham, el anciano Taré acababa de morir. Cumplidos los ritos fúnebres, sepultado que fue el cadáver, Abraham se dio presa de la aflicción y se aisló en una habitación para llorar a solas a su padre y he aquí que el pesar y la fatiga lo rindieron, apoderándose de él un sueño bienhechor dentro del cual escuchó una voz misteriosa que le decía «sal de esta tierra y ven a la tierra que te mostraré, he de hacerte cabeza de una grande nación y he de bendecirte y ensalzaré tu nombre y en ti serán benditas todas las naciones de la tierra». (Archivo sonoro: *Historia de Abraham*).

Podemos ver cómo la forma y los contenidos están íntimamente relacionados en esta obra, el narrador es concebido para legitimar valores de respeto, sabiduría, jerarquía, medida, etc. Su fuerza está predeterminada por la lógica y la forma del discurso de la Iglesia para transmitir las concepciones cristianas (aplomo, seriedad, etc.), en cuyos

parámetros obtiene las características y virtudes para producir un efecto digno de veneración y respeto. Con ello se establece una intención artística sostenida sobre la base ética de la autoridad de los sabios, la base moral con la historia sagrada que demanda obediencia a los preceptos cristianos, la base política en el sistema jerárquico que conlleva la tradición cristiana, la base estética que conlleva “misteriosas armonías”. El diseño de la obra, manifiesto en el prólogo, es la transmisión de un conjunto de valores de la tradición cristiana acorde para un público, en su mayor parte, de tradición religiosa católica.

Con estas características, la voz narrativa de la obra se encuentra íntimamente ligada a las particularidades del narrador épico y del narrador ficcional en cuanto narra en tercera persona e interviene de acuerdo con lo establecido en un libreto. Este tipo de narrador no es absolutamente libre ni está facultado para transformar el libreto: sus comentarios deben atenerse a la naturaleza de la obra y a los intereses de la institución que la transmitía, en este caso, probablemente la Iglesia. Este narrador hace parte de una totalidad radioteatral, no es un ser real que se apropió de la materia narrativa para transmitirla en vivo realmente frente a un público, pero se erige como autoridad digna de veneración por su carácter consagrado o por estar relacionado con la divinidad, para un público que lo oye. Se trata de un narrador propio de la ilusión sonora del radioteatro, un narrador sonoro que inspira respeto para transmitir los dogmas de la religión.

Veamos otro ejemplo de la manera como el radioteatro se vale del narrador sonoro de tendencia épica. En contraste con el anterior, diseñado para una obra de contenido religioso, podemos observar el narrador que confecciona la obra radioteatral *El agente 169*, perteneciente al archivo sonoro de la emisora Sutatenza. Como dijimos en la primera parte de este estudio, se trata de una obra que se refiere al Comunismo: abiertamente política, esta participa de las contiendas políticas del bipartidismo colombiano. Concebida entre 1946 y 1987, periodo en el cual Radio Sutatenza desarrolló proyectos formativos para el pueblo colombiano, esta obra da cuenta del espíritu anticomunista³⁹ promovido por el sector conservador y la Iglesia en el contexto de la Guerra fría y del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán. Unos agentes, patriotas, luchan contra las “ideas” y los “procedimientos” de los comunistas en un “país latinoamericano”. En la presentación del programa radioteatral,

³⁹ Para ampliar la información acerca de este tipo de conflictos históricos, sociales y políticos, sugerimos consultar *Historia del Partido Comunista Colombiano* de Medófilo Medina, ver bibliografía.

se plantea, de entrada, el designio de la obra, oponerse al Comunismo: “la lucha de un grupo de hombres valientes para defender a su patria del peor de los enemigos: el Comunismo Internacional”.

De acuerdo con la lógica de la obra y con esta posición que orienta su sentido, el narrador es confeccionado para respaldar claramente a los patriotas. En este sentido, el narrador refiere con juicios de valor los contenidos, aprovechando sus cualidades narrativas (no cuestionables estéticamente, es decir, es hábil en la dicción, persuasivo, provoca reflexiones, etc.). De esta manera el narrador obtiene un determinado prestigio y crédito por su calidad y competencia discursiva. Con ello, se caracteriza de manera sesgada y parcializada la ideología política de los comunistas y su contundente opinión en contra de ella. Su legitimidad proviene de (y, simultáneamente, las promueve) concepciones como la presente en el siguiente diálogo:

Alberto: -Nunca hubiera creído que nos saliera tan bien esta aventura.

Morris: -No ha terminado todavía. Pero ya es hora que la policía tome sus medidas. Elevaremos una denuncia contra los organizadores de la violencia. Ojalá que esta vez podamos presentar pruebas suficientes. Porque hay quienes todavía siguen creyendo que los comunistas solo se dedican a la propaganda y al proselitismo pacífico y no quieren comprender que comunismo es ante todo una revolución armada que pretende implantar por la fuerza y la sangre la más odiosa y cruel dictadura. (Archivo Sonoro: Agente 169, cap. 14)

Cuando el narrador se refiere a un personaje comunista, lo hace de manera despectiva: “[...] más bien, por el contrario, pasado el primer momento de sorpresa, demostró claramente que le fastidiaba solo pensar en que hubiese que ayudar a alguien” (Archivo Sonoro: *Agente 169*, cap. 2); “el miserable guardabosques”, dice, al referirse al falso guardabosques que, mediante una trampa de troncos, intenta matar a los agentes patriotas Graciela y Alberto (Archivo Sonoro: *Agente 169*, cap. 11). Pero, cuando se refiere a los patriotas resulta más condescendiente, pues dice, por ejemplo, “Tino y Doris, aunque con alguna repugnancia, se pusieron los sacos y pantalones de los dos hombres [comunistas] sobre la ropa que llevaban” (Archivo Sonoro: *Agente 169*, cap. 12).

Este radioteatro pone en juicio ideas políticas desde una perspectiva tendenciosa. El narrador, ideológicamente es acorde con la lógica de la obra. En *El agente 169*, Alex (el antagonista principal, comunista) comete suicidio después de una lucha y de ser acorralado por Alberto (protagonista principal, el agente 169); los principios de Alex lo llevan a enterrarse por sí mismo un puñal. Ante estos hechos, de acuerdo con su opinión

parcializada, el narrador no se queda corto en juicios: “Triunfar en la revolución o suicidarse. La locura de unos hombres que perdieron toda su libertad al servicio del más cruel de los tiranos: la lucha de clases...” (Archivo Sonoro: *Agente 169*, cap. 20).

Con ello, no tenemos, sean cuales sean, objetivamente hablando, los valores del comunismo, es decir un punto de vista confiable de los valores de los personajes comunistas, para tomar posición libremente al respecto, porque estos siempre son expuestos a través de la mirada y los juicios de los patriotas o por los juicios del narrador, cuya visión de mundo corresponde con la de los patriotas: para ello se configura una “autoridad narrativa” que representa dicha oposición al “Comunismo Internacional”. De esta manera se manifiestan las intenciones de los productores. La pretensión de esta obra es claramente panfletaria, porque nos impone una ideología desvirtuada en su presentación.

En la obra, el comunismo es representado como una ideología política fundamentalmente bárbara, en el sentido violento y terrorista. En consonancia con lo que expusimos, la relación del narrador de la obra con la oposición al comunismo internacional coincide con las características valorativas de la Iglesia y el radicalismo conservador cuando se oponía a los propósitos políticos del sector liberal. Es decir, con la obra radioteatral se transmite la manera de valorar la realidad política a partir de opiniones poco objetivas, mediante una valoración del mundo sostenida sobre la base de concepciones totalmente infundadas.

En el capítulo 14, los agentes patriotas reflexionan acerca del estado de unos campesinos dentro de los conflictos políticos que despierta el comunismo, “la viejecita de la casa campesina, dice uno de ellos, y el otro campesino que según parece su hijo no tienen pinta de bandoleros comunistas. Más bien me parecieron gente obligada a servirles” (Archivo Sonoro: *Agente 169*, cap. 14). Inmediatamente, otro personaje encuentra un argumento infundado para justificar lo que ocurre: “Puede ser verdad. Hay muchas maneras de obligar a la gente a que haga lo que nunca quisiera hacer” (Archivo Sonoro: *Agente 169*, cap. 14). El otro personaje responde en términos conceptuales de la barbarie que representan al comunismo en esta obra: “Y una de ellas es la amenaza de muerte si no se cumple al pie de la letra las instrucciones” (Archivo Sonoro: *Agente 169*, cap. 14). Nótese cómo la lógica de este tipo de juicios se asemeja a la lógica discursiva tradicionalista que estudia González:

El 9 de abril de 1948 fue tema de una pastoral colectiva del episcopado colombiano: el atentado contra la nunciatura es muestra clara e inconfundible del “origen tenebroso de todo aquel movimiento”, del “espíritu diabólico” que animaba a sus dirigentes y de la finalidad de la catástrofe: herir el sentimiento católico del pueblo colombiano. Los culpables del hecho fueron “el ateísmo y la barbarie comunistas”. Los obispos llaman luego la atención sobre las causas más remotas de los hechos: la “manifiesta o velada propaganda anticatólica”, la negligencia en la educación de la niñez, “la inmoderada exaltación de las pasiones en las luchas políticas”, “las incitaciones a la lucha de clases, con el excesivo afán por los intereses económicos y puramente materiales, olvidando los de orden espiritual” (González, 1997: 296).

La obra radioteatral claramente obedece a posturas tradicionalistas relacionadas con disputas políticas. Estas aparecen cuando se enfrentan las ideologías conservadoras y católicas a las ideologías liberales, supuestamente viciadas por las ideas comunistas, ateas, etc., perjudiciales para el gobierno del país. En la obra se evoca elementos socioculturales pertenecientes al contexto de la Guerra Fría, para caracterizar negativamente a sus militantes, quienes operan de acuerdo con principios propios de las guerrillas armadas, agresivas, pendencieras, traficantes, deshonestas, etc. En nombre de la formación cultural popular, se pretendía prevenir al pueblo radioescucha colombiano de los peligros ante la difusión de propósitos e ideas en auge en el resto del mundo, imponiendo prejuicios mediante las dinámicas de la lógica infundada. Así, la idea de comunismo adquirió, por parte del pensamiento tradicionalista, connotaciones absolutamente peyorativas, y se usó con este sentido para referirse y juzgar de mala gana al liberalismo y sus pretensiones:

En Colombia el comunismo ha tenido repercusiones muy singulares. El frente popular de López fue la aguja hipodérmica que lo inyectó en el torrente circulatorio de nuestra cultura política. En forma indirecta primero, y luego de modo franco, las ideas comunistas penetraron en la conciencia de nuestra juventud, se adueñaron de las posiciones claves del Estado, entraron los sistemas pedagógicos, imperaron los programas doctrinarios del liberalismo e impusieron tendencias nuevas en todos los movimientos artísticos e intelectuales de la cultura nacional. (El comunismo interno, 1953).

Así, el radioteatro se acerca más a su público, porque interviene en su intimidad imponiéndole, con marcas sonoras definidas, un sujeto narrativo de ciertas particularidades fijas de acuerdo con el proyecto de cada obra. Composicionalmente, el radioteatro forja en la mente del radioescucha una idea de narrador que se aproxima más a la realidad fáctica, en comparación con la virtualidad absoluta del narrador que ofrecen los textos escritos. Pero este no deja de ser una invención, aunque obtiene volumen con la ilusión sonora. Arquitectónicamente, el narrador está condicionado por la ideología y la visión de mundo

corporativa (autores, directores, artistas, técnicos de sonido, etc.) que se manifiesta en la obra.

Consideraciones finales

En Colombia, la importancia de la aparición del radioteatro radica, principalmente, en la incidencia que este tuvo en la dinámica de la difusión de las ideas. Durante el proceso investigativo hemos aprendido cuán útil resultó en momentos determinados el radioteatro para comunicar conjuntos de valores acordes con diferentes intenciones: instruir, orientar, dogmatizar, divertir, polemizar, reafirmar, comercializar. Como país, tenemos una historia compleja fuertemente marcada por conflictos ideológicos de toda índole y la aproximación investigativa al radioteatro nos ha enseñado, desde una nueva perspectiva, las contradicciones ideológicas dentro de dicha historia compleja. Cada vez que nos aproximamos a una obra radioteatral encontramos en ella claras relaciones con posturas ideológicas, con lo que podemos, por un lado, corroborar la hipótesis según la cual con el radioteatro la dimensión artística implícita en él está supeditada a fines expresamente extra-artísticos (postulados ideológicos de partido, por ejemplo) en la mayoría de obras, si no en todas. Por otro, la dimensión comunicativa, el poder de difusión que ostenta el radioteatro gracias a la radio, es tanto más relevante cuanto más variados resultan los intereses detrás de cada tendencia ideológica.

De acuerdo con lo anterior, en nuestro recorrido investigativo determinamos en qué consiste el radioteatro para de ahí deducir unas consecuencias acerca del tipo de relación que se establece entre él y la sociedad y sus instituciones, por un lado, y con las ideologías, por otro. En la investigación de estas relaciones encontramos dos inconvenientes. Con respecto a la relación radioteatro-sociedad, contamos con escasa crítica de la época y los efectos de estas obras. Aunque hemos encontrado notas en prensa de valioso aporte, estas apenas nos permiten dilucidar ciertas generalidades con respecto al fenómeno, pero resultan de poca utilidad para realizar un estudio detallado dentro del marco de la teoría de la recepción para determinar con precisión el efecto producido en el público. Esto en modo alguno es un límite para abrir nuevas investigaciones, necesarias, del radioteatro en este sentido. Proponemos realizar una encuesta regional que indague las obras que se transmitieron y la opinión que de ellas se tuvieron con el fin de reconstruir memoria en nuestro país. Con respecto a la relación radioteatro-ideología, se nos presenta un obstáculo

enorme. Por un lado, no es posible encontrar las fechas de creación y difusión exactas de muchas obras de radioteatro y, por ello, solo podemos hacer aproximaciones a las relaciones entre las obras de radioteatro y las ideas (recurrentes y mezcladas) que entre 1935 y 1975 se difundían. Por otro, muchas grabaciones se hacían sobre otras grabaciones previas. El material físico en el que se registraba una obra radioteatral era indiscriminadamente reutilizado para registrar nuevas obras. Por ejemplo, en las grabaciones correspondientes a *El agente 169*, en el capítulo 13 al principio podemos escuchar el fragmento de una intriga amorosa y mortal entre tres personajes. Luego escuchamos lo siguiente: “Teatro del mundo, un ofrecimiento de Acción Cultural Popular [...] Escucharon ustedes *Condenados* de José Suarez Carreño” (Archivo Sonoro: Agente 169, cap. 13). Como consecuencia de esto surgen preguntas acerca de los criterios, las circunstancias y los motivos que determinaron la conservación y la eliminación de archivos sonoros.

A medida que avanzaba la investigación, observamos que el radioteatro hizo parte de un conjunto de diversos contenidos de la radio y que contribuyó, en parte, a la conformación de un público radioescucha. Aunque con el avance y el desarrollo de la tecnología contemporánea el uso de la radio en nuestra cotidianeidad ha disminuido, entre 1935 y 1975 en Colombia, mediante un proceso complejo de afianzamiento del espacio radial, primaba la cultura del radioescucha. Desde el punto de vista genérico, el radioteatro difundió puntos de vista en relación con el conjunto de normas morales que regían la conducta de las personas en diferentes estadios y ámbitos de la vida cotidiana colombiana, desempeñando funciones morales; difundió, además, tomas de posición relacionadas con los asuntos del gobierno y el Estado colombiano, desempeñando funciones políticas. Para ello, el radioteatro se valió de elementos pertenecientes al arte dramático, literario y musical transformándolos y adaptándolos en un conjunto de elementos estilísticos y temáticos propios de la naturaleza sonora, desempeñando una importante función estética dentro de la cultura colombiana. Como resultado, con la transmisión de obras de radioteatro en Colombia, los radioescuchas pudieron enterarse de formas de pensar que ampliaron, relativamente, el conjunto de posibilidades o perspectivas de los saberes de nuestra cultura.

Al adaptar y difundir obras como *Crimen y castigo*, *No serás un extraño*, *El derecho de nacer* y las “Estampas de un libro eterno” (relatos bíblicos), se exponen para el público diferentes perspectivas o aproximaciones ante temas problemáticos en relación con la manera de comportarse y las normas fundamentales del comportamiento humano en la sociedad. La evaluación del comportamiento criminal por las razones que Raskolnikov arguye y su eventual cargo de conciencia; la lucha por alcanzar los sueños profesionales ante la adversidad económica y las disputas de clases sociales, como ocurre con Lucas al querer ser médico; las tensiones morales por el caso de tener un hijo y ser madre soltera en una sociedad regida por la idea de la familia católica; el miramiento ante las tradiciones religiosas y la veneración a los principios religiosos de tendencia católica, todo ello fomenta en el radioescucha la evaluación de las costumbres. La difusión de este tipo de obras radioteatrales abre un espacio fundamental de tensiones éticas. Reunidas en el espacio radial y, paulatina y relativamente acentuadas en el imaginario de los oyentes, las diferentes posturas representan una fuente de perspectivas importante para el desarrollo de la conciencia crítica. Cada radioescucha, a partir de las experiencias propias, puede comparar las situaciones problemáticas que se exponen en cada obra con las situaciones que se le presentan en su diario vivir y con las de otras obras que escucha.

En el espacio radial, el radioteatro provocó polémicas éticas. Aunque en este estudio no podamos dar cuenta exacta de los efectos producidos por cada obra en cada radioescucha (tarea de una investigación en el marco conceptual de la teoría de la recepción), podemos esbozar una de las consecuencias generales producidas por la difusión de este tipo de obras que hacen énfasis en las problemáticas éticas. En los apartados anteriores, explicábamos cómo en 1950 la emisora HJCK reaccionaba ante la difusión de *El derecho de nacer*, porque ventilaba comportamientos morales que iban a contrapelo de los preceptos morales establecidos por la tradición católica y la práctica de costumbres tradicionales conservadoras. Dentro de nuestra investigación, el análisis de esta reacción nos permitió entender la manera como las emisoras entraban en tensiones de acuerdo con los contenidos que se presentaban en cada una de ellas y el poder de afirmación que implicaban este tipo de debates.

Asimismo, como parte del conjunto de programas que alteraba la tranquilidad del pensamiento tradicional, en la época del auge de la radio, el radioteatro provocó polémicas éticas en la prensa. En 1949, *El catolicismo* manifiesta que “[n]o es la primera vez que desde las columnas de este semanario comentamos un tema tan importante y tan lleno de serias preocupaciones, como es el de las transmisiones radiales” (Radio y cultura, 1949). En estas observaciones se destaca el poder que la radio presta para difundir valores que enriquezcan los niveles culturales del pueblo, pues “la radio, como la prensa y el cine, tienen por su misma naturaleza una misión nobilísima, la de educar al pueblo, instruirlo y marcarle senderos de posteridad y de grandeza” (Radio y cultura, 1949). Sin embargo, desde la perspectiva tradicional, nos enteramos de que no se aprovechaba adecuadamente dichas ventajas, puesto que la difusión radial se había tornado, según dicho semanario, en un poder que beneficiaba las intenciones mercantiles, “la radio no es un simple negocio que se pueda libremente explotar de manera más productiva para el empresario” (Radio y cultura, 1949). Según la opinión del semanario, los fines económicos con los que se difundían algunos programas radiales se burlaban de la ingenuidad de los colombianos: “Es preciso decirlo claramente: a nadie le es permitido jugar con las ideas y la moral de un pueblo cristiano; de un pueblo ingenuo que no se atreve a dudar de lo que se escribe o se transmite por las ondas radiales, porque en su sencillez cree que todo lo que escriben y hablan es la verdad” (Radio y cultura, 1949).

Por tal motivo, en la difusión de contenidos, debe seguirse un conjunto de reglas éticas que protejan la integridad tradicional de las costumbres colombianas, “quien quiera que se entregue a la radiodifusión debe tener muy presente que existe un código moral, aceptado por todas las naciones cultas —cristianas o no— el cual prohíbe de manera categórica los programas y transmisiones que hieren en los más elementales sentimientos de hostilidad. El caso de la radiodifusión en Bogotá es de verdad alarmante” (Radio y cultura, 1949). La preocupación del semanario radica en que los empresarios difundían contenidos radiales como “canciones vulgares y groseras, privadas de todo elemento artístico y capaces únicamente de excitar las bajas pasiones del hombre” (Radio y cultura, 1949), privilegiando el divertimento y el entretenimiento en detrimento de la formación cultural. En esta perspectiva tradicionalista, el radioteatro hace parte de los contenidos que propagan las bajas pasiones o promueven la vulgaridad:

—Comedias y dramas insulsos a la vez que inmorales que hacen ruborizar aun a personas difícilmente escandalizables—. Culmina la vulgaridad y la indecencia con los programas que se dicen amenos. Es posible que dichos programas agraden al público asistente a los radioteatros, pero en este caso es preciso confesar con tristeza que su gusto está muy pervertido. Si las radiodifusoras pretenden agradar a este reducido círculo de sus oyentes, en nombre de la moral ultrajada, declaramos que no tienen derecho de obligar a la mayoría de los ciudadanos, que son decentes, a escuchar semejantes transmisiones. (Radio y cultura, 1949).

Con todo, no sabemos con certeza a qué obras de radioteatro se refiere esta nota de prensa. Es posible que empresarios patrocinaran la adaptación o creación de obras tanto cultas como no cultas, según la concepción de cultura de la época, poniendo en ello intereses comerciales, como por ejemplo la difusión de sus marcas, la búsqueda de consumidores, etc. Obviamente, dentro de las estrategias para conseguir mejores resultados económicos, los empresarios llamaron la atención difundiendo contenidos que para la época causaban revuelo. Sin embargo, podemos notar que se difundió un tipo de radioteatro que, por sus características, insertaba en las costumbres tradicionales un nuevo conjunto de valores. Esto implica, la modificación, en cierto modo, de la tradicional percepción de la vida y la práctica de las costumbres, cuyas consecuencias motivaban de alguna manera al público radioescucha a cuestionar los preceptos que hasta ese momento constituían la norma ética de la cultura colombiana. De acuerdo con el molde acostumbrado de control de las instituciones, el semanario, en tono admonitorio, pretendió cerrar el espacio radial a contenidos cuya índole disintiera de las tradiciones locales:

No saben acaso los señores empresarios que de esta manera están corrompiendo a un pueblo, que tiene derecho a ser sano y honesto? (Sic). No saben acaso que esos programas pueden llegar a oídos de niños inocentes, de jóvenes sin malicia? (Sic). No saben acaso que sobre sí mismos pesa una grave responsabilidad, dada la grande influencia que la radio ejerce? O es que deliberadamente pretenden aumentar el caos en que comenzamos a vivir, y preparar a un pueblo olvidado de todo decoro y moral, incapaz de hacer algo bueno y capaz de todo lo malo? (Sic). En nombre de la religión y del decoro patrio hacemos un llamamiento a las radiodifusoras de Bogotá, para que mediten seriamente sobre un problema tan grave y se decidan a truncar de una vez para siempre todas esas manifestaciones de impertinente vulgaridad y osada indecencia, con las que se está desmoralizando al pueblo, y desvaneciendo nuestro prestigio de nación culta. (Radio y cultura, 1949)

Más que una polémica por los contenidos que difundieran los empresarios, la nota de prensa deja al descubierto la preocupación de uno de los puntos de vista tradicionalistas por la tutela cultural del pueblo colombiano. De acuerdo con lo anterior, el punto de vista del semanario da cuenta de parte de un proceso de la transformación de las costumbres. La

coexistencia de diversos discursos en el espacio radial configura una cultura de radioescuchas que pueden enterarse de una manera más amplia y variada de puntos de vista frente a diversas realidades socioculturales. La coexistencia de diversos discursos es importante en los radioescuchas para evaluar tanto la realidad del hombre en general como su propia realidad cotidiana. Con ello, la conducción ética por parte de las instituciones tradicionalistas se ve amenazada por el simple hecho de que los oyentes estén expuestos a diferentes tipos de discursos.

Así pues, la investigación acerca del radioteatro nos descubre desde un nuevo punto de vista parte de las contradicciones culturales de nuestra historia. El desarrollo de la conciencia crítica demanda el conocimiento de diferentes puntos de vista para ejercitar los procesos comparativos entre diferentes conjuntos de valores. Con ello, la capacidad de discernir se nutre y posibilita posturas, opiniones, discusiones de temas y problemas, etc., aspectos de suma importancia dentro de una cultura viciada por la costumbre de la intolerancia, la parcialidad y la intransigencia. Estos tipos de valores chocan cuando se pretende intervenir en la instrucción y la educación del hombre en sociedad. Según la opinión del semanario, la existencia de contenidos diferentes a los contenidos acordes con el modelo de control institucional tradicional se convierte en amenaza, porque asalta la ingenuidad y sencillez cultural del pueblo colombiano. Pero en la pretensión de ocultar y prohibir la difusión de otras perspectivas diferentes a las tradicionalistas, ¿no existe acaso una amenaza mayor?: la ingenuidad y la intransigencia pueden echar raíces perjudiciales para la convivencia en sociedad. Nuestra historia nos ha dejado muchas enseñanzas al respecto, las cruentas guerras civiles son ejemplo de las consecuencias de la intolerancia y la intransigencia. En este sentido, el radioteatro participó en la configuración de un público oyente al que se dirigía programas de diversos contenidos en los que la cuestión de las normas éticas entraba en juego.

Ahora bien, la investigación nos enseña el uso del radioteatro en relación con tendencias políticas, en cuyo seno destaca la difusión de posturas ideológicas con las que, por un lado, se pretendía orientar al público oyente y, por otro, el campo político pretendía alcanzar nuevas instancias de consagración y afirmación aprovechando el espacio radial y la configuración de un público más amplio. En la difusión de cultura para un pueblo en su

mayoría analfabeta, se contó con proyectos radioteatrales politizados con el fin de motivar imaginarios en la mentalidad de los radioescuchas, tales como el de la República consolidada por los próceres de la patria. Proyectos radioteatrales como *Por aquí pasó Bolívar* incluyeron en la difusión de formación cultural para el pueblo los valores patrios alrededor de la figura de Simón Bolívar, con excesivo alarde, hasta el punto de moldear la figura del libertador equiparándolo con Dios en el momento de la creación (según la tradición cristiana):

Por aquí pasó Bolívar. En las populosas ciudades, en las perdidas y olvidadas ciudades, a través de los llanos calcinados por el sol del trópico, sobre las altas cimas donde el huracán lame nieves eternas, al impulso de la corriente de los ríos caudalosos y lentos, bajo los artonados de los salones y bajo el palio de estrellas en mitad de la pampa abierta, a todo lo largo y ancho de la tierra colombiana pasó el libertador. *Por aquí pasó Bolívar*, pasó el libertador creando patria y haciendo República; ora en los campos de batalla, oyendo batir el trote de los jinetes y el estampido de las baterías; ora en el solemne ámbito de los congresos y asambleas o dictando infatigables cartas y despachos en su gabinete de gobierno o haciendo largas y penosas jornadas y, por qué no decirlo, entre los deliquios de su pasión fugaz y arrebatada por aquí pasó Bolívar, soñando a Colombia y haciéndola a su imagen y semejanza. Infatigable viajero recorrió todos los caminos, avizó todos los horizontes, trató con todas las gentes, confundió su gloria con las nieves de los ventisqueros y con la dorada arena de las playas y forjó la República con la pluma y la espada. Pocos lugares hay en nuestro suelo que no conserven el recuerdo de su paso, vencedor unas veces, derrotado otras por la desilusión, conquistador o fugitivo, pero siempre grande lo vieron pasar por todas las tierras colombianas. Por aquí pasó Bolívar, eso hace más de un siglo y, sin embargo, aún dura la huella de su paso. (Díaz Díaz, *Por aquí pasó Bolívar*, episodio 1)

Con ello, por ejemplo, la Radiodifusora Nacional de Colombia, a partir de 1940, a través de la difusión radioteatral, configuró un público oyente imbuido por mensajes politizados. La figura de Simón Bolívar es importante para la historia política de Colombia, ejemplo de ello son sus reflexiones en la *Carta de Jamaica* acerca de la república y el tipo de gobiernos que se dieron en la América de su época. Sin embargo, la figura del libertador se destaca más por las proezas que lo representan como héroe de la patria. Evidentemente, como consecuencia, los radioescuchas expuestos a dichos contenidos desarrollaron costumbres patrioterías, debido a la superabundancia de halagos en torno a las hazañas de los héroes de la patria, en más de cincuenta capítulos y reiteradas grabaciones, pues “esta obra se grabó en tres ocasiones: entre 1946 y 1947, en 1958 y 1959 y, posteriormente, en 1983, cuando se hizo una nueva grabación de la primera versión por iniciativa del entonces director de la emisora, Hjalmar de Greiff (Londoño, 2018).

Desde otro punto de vista, algunos contenidos del radioteatro a cargo de Acción Cultural Popular recibieron fuertes cargas de ideologías políticas. Nuestra investigación nos proporcionó ejemplos contundentes como la obra *El agente 169*. Esta obra es creada aproximadamente entre 1947 y 1987, por “Radio Sutatenza —y la organización en la que se inserta, Acción Cultural Popular— [que] desempeñó un papel importante en la modernización del país, en particular del país campesino, al tiempo que servía a intereses conservadores” (Gómez, 2012: 43). La oposición ideológica en contra del comunismo internacional y la forma de representar sus características en la obra radioteatral corresponden a las maneras de oponerse, en cuestiones políticas, por parte de la Iglesia y algunos sectores conservadores radicales ante proyectos reformadores⁴⁰. Tomando como base contextual el estudio de Fernán E. González González, en el capítulo 5, “La Iglesia católica desde la ‘Revolución en marcha’ hasta el Frente Nacional (1930-1985)”, podemos encontrar que desde

1933, Builes critica las reformas propuestas [por los liberales] que son “una campaña contra Dios y la Iglesia que busca la separación entre la Iglesia y el Estado, el matrimonio civil y el divorcio vincular, la soberanía popular como origen de la autoridad, la libertad absoluta de religión y culto, la enseñanza laica y obligatoria”. También se muestra Builes preocupado por “el pernicioso sistema de coeducación en la universidad, y el proyecto de laicización de la Universidad Nacional, la propuesta de denunciar el Concordato, la infiltración de la masonería en el sistema educativo” y la “labor disociadora del comunismo y del socialismo”. Vendrá muy pronto el derrumbamiento total, dice Builes, “si los católicos no cumplen con su deber de votar por candidatos reconocidamente católicos” (González, 1997: 286).

De acuerdo con lo anterior, nuestra investigación nos autoriza a afirmar que el radioteatro sirvió como un instrumento de pretendida manipulación en contra del conjunto de ideas fundamentales con las que se caracterizaban nuevas formas de pensamiento político a nivel mundial, como lo fue el del comunismo.

De acuerdo con lo que hemos observado hasta aquí, de nuestra investigación discernimos que el radioteatro como práctica y como producto de la actividad humana

⁴⁰ Fernán González, valiéndose de una investigación seria y juiciosa, arguye que “[p]or su parte, el liberalismo había aclarado su posición frente a la realidad católica en su convención nacional de 1935: no es su esencia ser un partido de propaganda religiosa ni antirreligiosa, sino que proclama la libertad de cultos y acepta el sistema concordatario, pero aspirando a reformar el Concordato vigente para adaptarlo a la realidad nacional. Considera que el alejamiento voluntario del clero de las actividades políticas y eleccionarias hará imposible la repetición de las luchas religiosas del siglo XIX. Es partidario de la escuela gratuita, única, laica y obligatoria y considera que la vida civil debe regirse por la ley civil: debe llevarse el divorcio vincular a la legislación nacional” (González, 1997: 286).

desempeña diversas funciones. Apoyándonos en el modelo tipológico de las funciones expuestas por Mukarovsky, encontramos que en el radioteatro las funciones práctica, teórica y simbólica coexisten en diferentes estadios, estableciendo una dinámica de posicionamiento importante para el desarrollo cultural colombiano. En algunos casos, las obras radioteatrales tienden a transformarse en objeto útil, por ejemplo, como instrumento para la instrucción del pueblo. En otros casos, tiende a predominar la función teórica, cuando en la conciencia del sujeto se trata de inscribir una realidad determinada, por ejemplo, el caso de las representaciones bíblicas y de la ideología comunista. En otros casos, resalta la función simbólica, en la que se pretende crear una efectividad entre la obra radioteatral y la realidad de los radioescuchas, como ejemplo, hemos visto el caso del radioteatro de tendencia patrioterista.

No obstante, el radioteatro contribuyó en un proceso de formación cultural artística para un público que en gran parte carecía de experiencias tales como asistir a la presentación de una obra de teatro, la lectura de una obra literaria, etc., cuyas proporciones estéticas son importantes para la actividad crítica y cultural. Así quedó expresado en una nota de prensa: “Acontecimiento radial de primera importancia y paso de avance en el arte radiofónico colombiano fue la presentación que en su programa dominical de teatro hizo anoche la Radiodifusora Nacional, con la notable obra moderna norteamericana ‘La muerte de un viajante’, de Arthur Miller, uno de los autores contemporáneos de mayor renombre mundial” (La muerte de un viajante, 1953).

El apoyo a dicho proceso de formación cultural artística implicó tanto a los realizadores de las obras como al público radioescucha. Con respecto a los realizadores, el radioteatro les abrió un camino artístico, en dos sentidos complementarios. Sus reglas estéticas, por un lado, demandaron el aprendizaje de una nueva forma de representación y aproximación a la realidad y, por otro, el resultado de la práctica de dichas reglas significó un método de consagración para ellos:

Como culminación de sus labores, Romero Lozano con su grupo teatral, que incluye a muchos de los antiguos miembros fundadores del radioteatro dominical de la emisora del Estado, presentó en “La muerte de un viajante” una notable labor de montaje, adaptación e interpretación. Desde su reaparición, el grupo de teatro de la Radio Nacional ha venido presentando notables piezas teatrales especialmente adaptadas y

montadas para el micrófono, y con participación de destacados actores. (La muerte de un viajante, 1953).

El desarrollo del radioteatro colombiano facultó en diferentes roles a pioneros como “Bernardo Romero Lozano, el veterano director, actor y escritor de radioteatro” para crear una tradición radiocultural, caracterizada por el noble interés de fomentar esta práctica artística, pues él “ha puesto en acción sus grandes experiencias, acumuladas durante muchos años de constante estudio, práctica ininterrumpida y trabajo incesante en el empeño de crear actores y escuela de interpretación” (La muerte de un viajante, 1953). Asimismo, autorizó, a partir de la experiencia y el esfuerzo, a dichos pioneros en la tarea de “educar al público para la comprensión de los modernos valores del arte dramático” (La muerte de un viajante, 1953).

De acuerdo con lo anterior, era necesario entender el hecho de que el radioteatro manipulara los elementos del arte dramático, literario y musical para comunicar sentidos de acuerdo con su propia naturaleza, la del sonido, a través de una lógica propia. Esto quiere decir que el radioteatro proyecta una totalidad significativa en la realidad y que debe entenderse, dicho en términos de Mukařovský, “como un modo de autorrealización del sujeto frente al mundo exterior” (Mukařovský, 2000: 242), como una nueva forma de valorar y reafirmar la relación del hombre con el mundo. De esta manera, se afirma la obra radioteatral como un signo autónomo, es decir, sus particularidades le otorgan una función sígnica orientada por la función estética⁴¹ para el desarrollo de la conciencia crítica del pueblo colombiano poco acostumbrado a ejercer su pensamiento crítico.

A partir de esta totalidad, entendida como signo autónomo, el sujeto, en este caso el público radioescucha, puede hacer reflexiones y comparaciones entre la realidad representada por las obras y su propia realidad, al tiempo que se amplía su formación cultural artística. En este sentido, la difusión de obras de alto valor universal adaptadas al radioteatro colombiano tuvo un éxito contundente, tal como lo registra la prensa: “[o]bra

⁴¹Nuestras reflexiones se orientan de acuerdo con la tipología expuesta por Mukařovský en “El lugar de la función estética entre las demás funciones” (ver bibliografía al final): “Para la función estética, la realidad no es un objeto inmediato, sino mediado; el objeto inmediato (es decir, de ninguna manera instrumento) es el signo estético, el cual proyecta la postura del sujeto, realizada a través de la configuración del signo, sobre la realidad como una ley general de la misma, sin perder por ello la autonomía. Su autonomía la manifiesta el signo estético mediante la referencia a la realidad como un todo, no a un sector particular de la realidad”. (200: 245).

verdaderamente revolucionaria, que ha valido para la literatura norteamericana gran renombre y ha señalado orientaciones totalmente nuevas a los autores dramáticos. ‘La muerte de un viajante’ ha sido objeto de una preparación radial completamente revolucionaria también” (La muerte de un viajante, 1953).

Como consecuencia de la orientación de la función estética en el radioteatro observamos dos particularidades importantes para la época de nuestra cultura radioescucha. Por un lado, el radioteatro en su tendencia como signo autónomo atrae la atención del público hacia sí mismo con sorprendente eficacia. Como producto de la actividad humana, el radioteatro le brindó al público radioescucha colombiano diversas realidades a través de códigos semánticos específicos para motivar con encanto espectacular sonoro. Tanto las técnicas como los contenidos del radioteatro llamaron la atención de los colombianos, como queda registrado en la prensa

Detalle extraordinariamente novedoso resultó el de la grabación de algunos “escenarios” auditivos, en cuatro diferentes lugares como al aire libre, en salas no acondicionadas para sonido, etc., que sirvieron a manera de decorados en el momento de lanzar al aire “La muerte de un viajante”. En esta preparación técnica han intervenido también los señores Fernando Gómez Agudelo, director de la Radiodifusora Nacional, y Manuel Medina Meza, ingeniero de control. (La muerte de un viajante, 1953).

Por otro, el radioteatro ofrece una realidad representada que capta la atención del público de manera agradable. Al motivar la inteligencia, las emociones, las sensaciones, los sentimientos a través de un acto comunicativo público, el radioteatro participa de “la realidad abarcada por la función estética” y se transforma en un signo dirigido a los colombianos en un acto de “comunicación suprapersonal” (244), provocando reflexiones, inquietudes, etc., en los radioescuchas a partir de una realidad inventada, reinterpretada, etc., hasta alcanzar un estatus de apreciable consideración y valor estético

El desarrollo radial bien pudiera compararse al del arte cinematográfico. Para ello se han “armado” cuidadosamente distintos efectos auditivos, tales como planos acústicos, diversos ambientes para el objeto de hallar diversas resonancias, tono y color en las voces, y demás elementos sonoros que han de suplir, en la imaginación a los escenarios reales. (La muerte de un viajante, 1953).

Así pues, el radioteatro entre 1935 y 1975 contribuyó a la formación de una cultura radioescucha. La comparación que hace la nota de prensa entre el cine y la radio a propósito del radioteatro, no es exagerada. Así como el cine y la televisión produjeron

nuevos hábitos de costumbres, el radioteatro a través de sus cualidades y características creó la costumbre de reunirse alrededor de un radio para escuchar obras y discutir o compartir diversas opiniones. El radioteatro modificó también los horarios de los colombianos, quienes se programaban y programaban sus quehaceres para que tanto las horas de ocio como las horas de trabajo adecuadas coincidieran con el horario del radioteatro. Además, otras costumbres de radioescucha de suma importancia aparecieron en nuestra historia cultural: andar con un radio portátil por la calle o en lugares públicos, etc., o la costumbre de escuchar en el transporte público la emisión de programas radiales, entre los que muy probablemente se podían escuchar capítulos de obras radioteatrales. Otros, a manera de nota personal, nos apasionamos tanto por el radioteatro al escuchar sus obras que nos vimos en la necesidad de rendirle más que un estudio, tributo a través de esta investigación. Para finalizar, no sobra decir que más que resolver dudas, intentamos plantear inquietudes que motiven nuevas investigaciones: la teoría de la recepción y la fenomenología en relación con el radioteatro arrojará sin duda conocimiento relevante para la historia de nuestra cultura radioescucha; el estudio monográfico, por decirlo de alguna manera, de autores radioteatrales y sus obras, que aquí solo mencionamos de manera tangencial para apoyar nuestras explicaciones, sin duda darán cuenta del desarrollo de carreras y obras artísticas importantes para nuestra historia radioteatral. Los caminos investigativos, pues, quedan abiertos.

Bibliografía

Archivos sonoros, videos y digitalizados

Acción Cultural Popular (Colombia). (Productor). (1970). *Radionovela Manuela*. [Audio podcast]. Recuperado de: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/compoundobject/collection/p17054coll24/id/40/rec/3>

Acción Cultural Popular Colombia. (Producción). (s.f.) *No serás un extraño*. [Archivo sonoro]. Bogotá: ACPO. Disponible en: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll24/id/103>

Caracol Radio. [57FmVideos]. (2014, enero, 19). ARANDU EL PRINCIPE DE LA SELVA RADIO NOVELA CARLOS DE LA FUENTE. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zbi2Ug0Wne0> (Consultado en agosto de 2017)

Caracol Radio. [Coroto2008]. (2012, julio, 05). LA ESCUELITA DE DOÑA RITA - FRAGMENTO LADO A.mpg. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NIYMy-Z61QU> (Consultado en agosto de 2017)

Caracol Radio. [Radionovelas]. (2013, diciembre, 30). Arandú La Máscara de Oro. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qQQwT-bcxx4> (Consultado en agosto de 2017)

Díaz Díaz, Oswaldo. (1952). *El fénix y la tórtola*. [Archivo sonoro]. Bogotá: Radiodifusora Nacional de Colombia. Disponible en [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(n3swft555mm0nj3kdbjvzv45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(n3swft555mm0nj3kdbjvzv45))/Default.aspx?installation=fonoteca)

Díaz Díaz, Oswaldo. (1956). Rataplán. [Archivo sonoro]. Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia. Disponible en [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(n3swft555mm0nj3kdbjvzv45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(n3swft555mm0nj3kdbjvzv45))/Default.aspx?installation=fonoteca)

- Díaz Díaz, Oswaldo. (1958). *Por aquí pasó Bolívar*. [Archivo sonoro]. Bogotá: Radiodifusora Nacional de Colombia. Disponible en [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(n3swft555mm0nj3kdbjvzv45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(n3swft555mm0nj3kdbjvzv45))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Garzón, Jaime. (1993). “Entrevista - 1993 (Completa)”. [Archivo de video realizado por: Cenpro televisión (Centro de Producción de Televisión) Bogotá]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8ulDZ35eGgM> (Consultado en agosto de 2017).
- Hernando Vega Escobar. (Autor). (s.f.). *Soledad*. [Audio podcast]. Recuperado de: [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(mu3s5h45a44swg3fgxl1iw55\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(mu3s5h45a44swg3fgxl1iw55))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- HJCK: El mundo en Bogotá. (Productor). (s.f.). *45 años de la HJCK: primer aniversario*. [Audio podcast]. Recuperado de: [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- HJCK: El mundo en Bogotá. (Productor). (s.f.). *45 años de la HJCK: segundo aniversario*. [Audio podcast]. Recuperado de: [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- HJCK: El mundo en Bogotá. (Productor). (s.f.). *45 años de la HJCK: sexto aniversario*. [Audio podcast]. Recuperado de: [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Pardo Tovar, Andrés. (Libretista). (2012). “*La historia de Abraham, el patriarca*”. [Audio podcast]. Recuperado de: [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Pardo Tovar, Andrés. (Libretista). (2012). “*La historia de Job*”. [Audio podcast]. Recuperado de: [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45))/Default.aspx?installation=fonoteca)

- Pardo Tovar, Andrés. (Libretista). (2012). “La historia de las ciudades malditas”. [Audio podcast] Recuperado de:
[http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Pardo Tovar, Andrés. (Libretista). (2012). “La historia de Sansón, el gigante”. [Audio podcast] Recuperado de:
[http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Pardo Tovar, Andrés. (Libretista). (2012). “La historia del joven Tobías”. [Audio podcast] Recuperado de:
[http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Pardo Tovar, Andrés. (Libretista). (2012). “Resurrección de Lázaro”. [Audio podcast] Recuperado de:
[http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(au442nvjkwq3hs45vhrcpc45))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Pulido Téllez, José Agustín. (Director). (1949) *El agua*. [Archivo sonoro]. Bogotá: ACPO. Disponible en:
[http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(zrd3qarba2xvub45nvibdx55\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(zrd3qarba2xvub45nvibdx55))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Radio Sutatenza. (Productor). (s.f.). *El agente 169*. [Registro sonoro] Sutatenza: Acción Cultural Popular, Radio Sutatenza.
- Radiodifusora Nacional de Colombia. (1954). *El fénix y la tórtola*. [Archivo sonoro]. Bogotá: Radiodifusora Nacional de Colombia. Disponible en
[http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(n3swft555mm0nj3kdbjvzv45\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(n3swft555mm0nj3kdbjvzv45))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Romero Lozano, Bernardo. (Director). (1948). *Cartagena Cantada*. [Audio podcast]. Recuperado de:
[http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(mu3s5h45a44swg3fgxl1iw55\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(mu3s5h45a44swg3fgxl1iw55))/Default.aspx?installation=fonoteca)

- Romero Lozano, Bernardo. (Realizador). (1953, agosto 16). *Crimen y castigo*. [Audio podcast]. Recuperado de: [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(mu3s5h45a44swg3fgxl1iw55\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(mu3s5h45a44swg3fgxl1iw55))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Romero Lozano, Bernardo. (Realizador). (1953, julio 12). *Bodas de sangre*. [Audio podcast]. Recuperado de: [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(mu3s5h45a44swg3fgxl1iw55\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(mu3s5h45a44swg3fgxl1iw55))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Romero Lozano, Bernardo. (Realizador). (1954, febrero 10). *Edipo rey*. [Audio podcast]. Recuperado de: [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(mu3s5h45a44swg3fgxl1iw55\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(mu3s5h45a44swg3fgxl1iw55))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Romero Lozano, Bernardo. (Realizador). (1954, marzo 28). *El proceso*. [Audio podcast]. Recuperado de: [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(vwbz0j554ko35xi3yhoet045\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(vwbz0j554ko35xi3yhoet045))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Romero Lozano, Bernardo. (Realizador). (s.f.). *Macbeth*. [Audio podcast]. Recuperado de: [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(mu3s5h45a44swg3fgxl1iw55\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(mu3s5h45a44swg3fgxl1iw55))/Default.aspx?installation=fonoteca)
- Rueda Caro, Gonzalo. (Realizador). (1954). *El principito*. [Audio podcast]. Recuperado de: <https://www.rtvcpplay.co/el-principito/el-principito>
- Santos Montejó, Eduardo. (1940). “Eduardo Santos, 1 de febrero de 1940” [Archivo Sonoro (Discurso inaugural de la Radiodifusora Nacional de Colombia)]. En: *74 años de radio pública con Señal Radio Colombia*. Disponible en: Señal Radio Colombia. <https://www.senalmemoria.co/articulos/74-a%C3%B1os-de-radio-p%C3%BAblica-con-se%C3%B1al-radio-colombia> (Consultado en agosto de 2017)
- Vera Quintana, Gonzalo. (Autor). (s.f.). *El eterno retorno*. [Archivos sonoros]. Bogotá: Editorial ACPO. Disponible en: [http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/\(S\(aopnldjanhxtq055tfc1c1iz\)\)/Default.aspx?installation=fonoteca](http://catalogo.senalmemoria.gov.co/oasis/catalog/(S(aopnldjanhxtq055tfc1c1iz))/Default.aspx?installation=fonoteca)

Vera Quintana, Gonzalo. (Libretista). (s.f.). *No serás un extraño*. [Archivos sonoros]. Bogotá: Editorial ACPO. Disponible en: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll24/id/103>

Archivos de prensa

- “El comunismo interno”. (7 de marzo de 1953). *El Siglo*, p., 4.
- “La muerte de un viajante”. (7 de septiembre de 1953). *El Siglo*, p., 4.
- “Las escuelas radiofónicas”. (22 de abril de 1950). *El siglo*, pág. 5.
- “Pobreza radial”. (5 de marzo de 1951). *El Siglo*, p., 4.
- “Radio y cultura”. (31 de julio de 1949). *El catolicismo*, pág. 4.
- “Transmisión radial en honor del padre santo por la Radiodifusora Nacional el sábado a las 8 pm.”. (13 de marzo de 1949). *El Catolicismo*, pág. 12.
- “Una digna dramatización”. (20 de marzo de 1949). *El Catolicismo*, pág. 4.
- Emisora Kresto. (20 de mayo de 1941). “Kresto presenta”. *El tiempo*, pp. 7.
- Maya, Rafael. (5 de marzo de 1950). “María y Resurrección”. *El Siglo*, pp. 1 y 4.
- Radiodifusora Nacional. (23 de septiembre de 1950). “Programa de la Radio Nacional”. *El Gráfico*, pp. 15.
- Radiodifusora Nacional. (27 de septiembre de 1950). “Programa de la Radio Nacional”. *El Gráfico*, pp. 15.
- Radiodifusora Nacional. (28 de septiembre de 1950). “Programa de la Radio Nacional”. *El Gráfico*, pp. 15.

Teoría, crítica e historia

- Acevedo Carmona, Darío. (1996). “Hegemonía liberal (1930-1946)”. En *Gran enciclopedia de Colombia, Tomo II, Historia: Desde la Nueva Granada hasta la Constituyente de 1991*. Jorge Orlando Melo, ed. Bogotá: Círculo de Lectores, pp.509-534.
- Adorno, T. W; Horkheimer, M. (1998). “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. En *Dialéctica de la ilustración*. Trad. Juan José Sánchez. Madrid, España: Editorial Trotta S. A., pp. 165-212.

- Anderson, Benedict. (1993). “Los pioneros criollos”. En *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: F.C.E., pp. 77-102.
- Aristóteles. (1998). *Poética*. Trad. Ángel J. Cappelletti. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.
- Bach, Johann Sebastian. (Compositor). “Cantata 147: *Jesu Joy of Man's desiring*”. [Archivo sonoro]. Disponible en: <https://youtu.be/S6OgZCCoXWc>
- Bajtin, Mijail. (1989). “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”. En *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., pp., 13-76.
- Barthes, Roland. (2003). *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral.
- Barthes, Roland. (s.f.). “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 9-43.
- Bělič, Oldřich. (1983). “Análisis de la obra literaria”. “El proceso literario”. En *Introducción a la teoría literaria*. Redactor: Trinidad Urrutia y Mayra Hernández. La Habana: Editorial Arte y Literatura, pp., 82-148; 165-184.
- Bell, Daniel. (1994). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Traducción de Néstor A. Míguez. México: Alianza Editorial.
- Benjamin, Walter. (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Walter Benjamin, Obras, Libro I, Vol. 2*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, España: Abada Editores S.L., pp. 11-85.
- Bernal Alarcón, Hernando. (2012). “Radio Sutatenza: un modelo colombiano de industria cultural y educativa”. *Boletín cultural y bibliográfico Vol. 46, Núm. 82*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, pp 5-41. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/radio-sutatenza/textos>
- Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Madrid, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (2011). “Por un corporativismo universal”. En *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011, pp. 487-501.

- Brecht, Bertolt. (1984). “*Teoría de la radio (1927-1932)*”. En *El compromiso en literatura y arte*. Trad. J. Fontcuberta. Barcelona: Ediciones Península, pp. 81-92.
- Castellanos, Nelson. (2001). “La radio colombiana, una historia de amor y de olvido”. En: *Signo y Pensamiento*, vol. XX, núm. 39, 2001. Bogotá: Universidad Javeriana, pp. 15-23. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86012124003> (Consultado en agosto de 2017).
- Castrillón Gallego, Catalina. (2011). “‘Hacer del radio entre nosotros algo más que una entretención vulgar’: Los radioaficionados como precursores de la audiencia radial colombiana, 1928-1940”. En *Historia y Sociedad*, N° 20. Enero-Junio 2011. Medellín: Universidad Nacional de Colombia (Sede Medellín). Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Departamento de Historia. pp. 113-132. Disponible en: <http://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/28117/28363> (Consultado en agosto de 2017).
- Crespo Güemes, Emilio. (1991). “Introducción”. En *Ilíada*. Traducción, prólogo y notas: Emilio Crespo Güemes. Madrid: Editorial Gredos.
- Cruz Herrera, Diego. (2017). “La biblioteca aldeana de Colombia y el ideario de la República Liberal, 1934-1947”. Disponible en línea: Biblioteca Nacional de Colombia: Ministerio de Cultura. <http://recursos.bibliotecanacional.gov.co/content/la-biblioteca-aldeana-de-colombia-y-el-ideario-de-la-rep%C3%BAblica-liberal-1934-1947-bibliotecas>
- Cruz Kronfly, Fernando. (1998). *La tierra que atardece: ensayo sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, S.A.
- Culler, Jonathan. (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. Trad. Gonzálo García. Barcelona: Crítica, Biblioteca de Bolsillo.
- Danan, Joseph. (2013). “Acción”. En *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Jean-Pierre Sarrazac (dir.). Trad. Victor Viviescas ... [y otros más]. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, pp., 37-41.
- Díaz Díaz, Oswaldo. (1994). *Grandes Hombres de las américas: 16 radio-dramas*. Bogotá: Comité de coordinación de asuntos interamericanos para Colombia.

- Dubois, Jacques. (2014). “Instancias de legitimación”. En *La institución de la literatura*. Traducción de Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, pp. 70-86.
- Franco Díez, Germán. (2013). “Capítulo segundo. Modos de ver: Medellín una parroquia silenciosa (1900-1913)”. En *Mirando solo a la tierra: cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp., 47-109.
- Galarza, Teodoro. (2003). *Estrategias interactivas en la radio comunitaria educativa: el caso IRFEYAL*. (Tesis doctoral). Bellaterra. Disponible en: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/4114>
- Genette, Gerard. (1989). “XLIII. Prosificación”. En *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: España. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., pp. 271-285.
- Genette, Gerard. (2001). “Los epígrafes”. En *Umbrales*. Trad. Susana Lage. Argentina: Siglo XXI Editores, S.A., pp., 132-136.
- Gómez Mejía, Gabriel. (2012). “Sutatenza: retos y sueños de un proyecto radial”. En *Boletín cultural y bibliográfico Vol. 46, Núm. 82*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, pp 43-67. Disponible en : https://publicaciones.banrepultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/68/66 (Consultado en agosto 2017)
- González Cajiao, Fernando. (1986). *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto colombiano de Cultura.
- González González, Fernán E. (1997). “La Iglesia católica durante la Regeneración y la hegemonía conservadora (1886-1930)”, “La Iglesia católica desde la Revolución en marcha hasta el Frente Nacional (1930-1985)”, “La Iglesia jerárquica en los años setenta: ¿ausencia o desconcierto?”. En: *Poderes enfrentados: Iglesia y Estado en Colombia*. Bogotá; Cinep, pp. 247-338.
- Gotlip, Alelí. (2001). *El radioteatro: Jorge Edelman, un relato de vida*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

- Habermas, Jürgen. (1992). “Medios de comunicación de masas y cultura de masas”. En *Teoría de la acción comunicativa, II: crítica de la razón funcionalista*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid España: Taurus – Santillana, S. A., pp. 551-554.
- Habermas, Jürgen. (1993). “El contenido normativo de la modernidad: IV” En *El discurso filosófico de la modernidad*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid, España: Taurus Ediciones – Santillana, S.A., pp. 397-433.
- Havelock, Eric A. (1994). “La épica documental frente a la épica narrativa”. En *Prefacio a Platón*. Madrid, España: Visor Distribuciones, S.A., pp. 93-100.
- Havelock, Eric A. (1996). *La musa aprende a escribir: reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Trad. Luis Bredlow Wenda. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Hilb Salcedo, Ingrid. (2010). *Radio reflexión: una alternativa de instrucción popular*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana: Facultad de Comunicación, Bogotá, Colombia.
- Honzl, Jindřich. (2013). “La movilidad del signo teatral (1940)”. En *Teoría teatral de la escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Trad. Jarmila Jandová y Emil Volek. Madrid: Editorial Fundamentos; Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, pp., 147-162.
- Hurtado, Aura. (2012). “La cultura escrita en sociedades campesinas: la experiencia de Radio Sutatenza en el Suroccidente colombiano”. En *Boletín cultural y bibliográfico Vol. 46, Núm. 82*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, pp. 69-91.
- Ingarden, Roman. (1998) “Casos fronterizos”. En *La obra de arte literaria*. Trad. Gerald Nyenhuys H. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de C.V., pp., 371-386.
- Jakobson, Roman. (1975). “Lingüística y poética”. En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., pp. 347-395.
- Jamison, Dean T.; Mc. Anany, Emile G. (1981). “La radio en la educación formal”. En *La radio al servicio de la educación y el desarrollo*. Trad. M. C. Blanco Marcilla y Aurora Blanco Marcilla. California: Editorial Sage, pp. 33-80.
- Jaramillo Vélez, Rubén. (1998). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá.

- Jiménez Panesso, David. (2009). “Jorge Zalamea (1905-1969)”. En *Historia de la crítica literaria en Colombia: 1850-1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, pp. 253-262.
- Laborde, Miguel. (2002). “Embajador en Colombia”. En *Contra mi voluntad: biografía de Julio Barrenechea*. Santiago: RIL Editores, pp., 203-218.
- Londoño, Paola Viviana. (2017). “Radioteatro de la Independencia: Por aquí paso Bolívar”. Bogotá: Biblioteca Biblioteca Nacional de Colombia. Disponible en: <http://recursos.bibliotecanacional.gov.co/content/radioteatro-de-la-independencia-por-aqu%C3%AD-paso-bol%C3%AD-var-pieza-del-mes-de-julio>
- Lotman, Yuri. (1999) “El momento de la imprevisibilidad”. En *Cultura y explosión*. Trad. Delfina Muschietti. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., pp. 170-180.
- Luque, Crisanto. (1955). “Discurso del Emmo. Señor Cardenal Crisanto Luque, arzobispo primado de Colombia”. En: *La educación ante la iglesia y el estado*. Bogotá, pp. 15-17.
- Martín-Barbero, Jesús. (1991). “Del circo criollo al radioteatro”. En *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili S.A., pp. 183-186.
- Medina Cano, Federico. (1998). “La radionovela y el folletín”. En *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*. Vol. 47, núm. 145. Disponible en línea: <https://revistas.upb.edu.co/index.php/upb/issue/view/426/showToc>
- Medina, Medófilo. (1980). *Historia del Partido Comunista Colombiano*. Bogotá: Ediciones CEIS.
- Mitry, Jean. (1986). “Cine y creación”. En *Estética y psicología del cine: 1. Las estructuras*. Trad. René Palacios More. Madrid, España: Siglo XXI Editores España, pp. 24-43.
- Mukařoský, Jan. (2000). “El lugar de la función estética dentro de las demás funciones”. “Sobre el estado actual de la teoría del teatro”. En *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte*. Trad. Jarmila Jandová. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura: Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de

- Humanidades y Literatura: Plaza & Janes Editores Colombia S. A, pp., 232- 250; 346-363.
- Ocampo Berrío, Ángel María. (1954). “Discurso del señor Obispo de Tunja, Monseñor Angel María Ocampo, con ocasión de la visita del Excelentísimo Señor Presidente de la República a Sutatenza”. En *El presidente de la república y las escuelas radiofónicas de Sutatenza*. Bogotá: Imprenta Nacional, pp., 3-11.
- Ong, J. Walter. (2006). “La oralidad del lenguaje”. En *Oralidad y escritura*. Traducción de Ángela Scherp. Argentina: Fondo de Cultura Económica, pp. 15-25.
- Pareja, Reynaldo. (2017). *Radio Sutatenza. Notas para su historia*. Disponible en: https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiw3NTcpuPTAhXB2SYKHUUsA4MQFggsMAI&url=http%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F15634134%2FPareja_Reynaldo_Radio_Sutatenza_Notas_para_su_historia&usg=AFQjCNFQXYje1782l_PCUs4L0JpIuj06ag (Consultado: miércoles 04 de Mayo de 2017)
- Pavis, Patrice. (1990). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Platón. (1958). “Ion”. En *Diálogos*. Trad. J. Calonge Ruíz, E. Lledó Íñigo, C. García Gual. Madrid, España: Editorial Gredos, pp. 243-270.
- Qualter, H. Terence. (1994). “La perspectiva de los anunciantes”. En *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*. Trad. Pilar Vásquez Mota. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., pp. 115-142.
- Rama, Ángel. (1985). “La ciudad escrituraria”. En *La crítica de la cultura en América Latina*. Venezuela / Barcelona: Biblioteca Ayacucho, pp. 3-19.
- Rankin, Forney A. (1944). “Prefacio”. En *Grandes Hombres de las américas: 16 radiodramas*. Bogotá: Comité de Asuntos Interamericanos para Colombia.
- Rausch, Jane. M. (2012). “Promoción de la alfabetización en la frontera de los Llanos: la influencia de Radio Sutatenza y Acción Cultural Popular en el departamento del Meta, 1950 a 1990”. En *Boletín cultural y bibliográfico Vol. 46, Núm. 82*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, pp. 93-127.
- Reyes, Alfonso. (1989). “La radio naciente”. En *Obras completas de Alfonso Reyes. V. XXII*. México: Fondo de cultura Económica, pp. 42-46.

- Reyes, Alfonso. (1996). “Las nuevas artes”, “La voz en la radio”, “La dicción en la radio”, “La radio y el habla americana”, “La radio, instrumento de la Paideia”. En *Obras completas de Alfonso Reyes. V. IX*. México: Fondo de cultura Económica, pp. 400-403, 425-429, 437-440, 441-444, 445-447.
- Reyes, Alfonso. (1997). “Valor de la literatura hispanoamericana”, “Atenea Política”. En *Obras completas de Alfonso Reyes. V. XI*. México: Fondo de cultura Económica, pp. 126-135, 182-203.
- Reyes, Alfonso. (2000). “Reflexiones sobre el drama”. En *Obras completas de Alfonso Reyes. V. XXI*. México: Fondo de cultura Económica, pp. 349-418.
- Ricoeur, Paul. (2009). “Mundo del texto y mundo del lector”. En *Tiempo y narración III: el tiempo narrado*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI Editores, S.A., pp., 864-900.
- Rincón, Carlos. (1978). “Sobre la transformación del campo, de la crítica y la didáctica: la llamada subliteratura”. En *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría crítica latinoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura., pp. 163-193.
- Rincón, Carlos. (1995). “Intertextualidad, pastiche y alegorización”, “Globalización y posmodernidad”. En *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, pp. 167-233.
- Rojas M., José Arturo. (2012). “El Campesino: ‘Un semanario al servicio y en defensa de los campesinos de Colombia’”. En *Boletín cultural y bibliográfico Vol. 46, Núm. 82*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, pp. 129-155.
- Rojas Pinilla, Gustavo. (1954). “Respuesta del teniente general Gustavo Rojas Pinilla”. En *El presidente de la república y las escuelas radiofónicas de Sutatenza*. Bogotá: Imprenta Nacional, pp., 23-29.
- Rojas, Pinilla. (1955). “Discurso del excmo. Señor Teniente General Gustavo Rojas Pinilla, presidente de la República”. En *Escuelas radiofónicas una obra de la iglesia católica. La educación ante la iglesia y el estado*. Bogotá: Acción Cultural Popular, pp. 21-26.

- Romero Rey, Sandro. (2015). “La otra antigüedad. Edipo en la radio”. En *Género y destino: la tragedia griega en Colombia*. Tomo I. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Romero, José Luis. (2011). “Las ciudades burguesas”, “Las ciudades masificadas”. En *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011, pp. 247-390.
- Sabogal, José Ramón. (1954). “Discurso del padre José Ramón Sabogal”. En: *El presidente de la república y las escuelas radiofónicas de Sutatenza*. Bogotá: Imprenta Nacional, pp. 16-22.
- Safford, Frank; Palacios, Marco. (2002). “País de ciudades”. En: *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida, su historia*. Traducción: Ángela García. Bogotá: Editorial Norma, pp. 549-582.
- Salamanca Uribe, Juana. (2012). “El nacimiento de las industrias culturales”. En *Credencial Historia*. No 268. (Colección: Orígenes de la banca y la industria en Colombia 1850-1950). Bogotá: Credencial. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/node/101499> (Consultada en agosto de 2017).
- Salcedo, José Joaquín. (1955). “La iglesia y el Estado frente a la educación en Colombia discurso del rvmo. monseñor José Joaquín Salcedo, director de ‘Acción Cultural Popular’”. En: *La educación ante la iglesia y el Estado*. Bogotá, pp. 7-13.
- Sánchez Noriega, José Luis. (2000). “Panorama teórico y ensayo de una tipología”. En *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, pp., 45-80.
- Sánchez, C. Rafael. (1992). “Segunda parte: El movimiento en el montaje”. En *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp., 44-61.
- Sarlo, Beatriz. (2004). *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Señal Memoria. (2013). “El profesor José Agustín Pulido Téllez”. Disponible en: <https://www.senalmemoria.co/articulos/el-profesor-jos%C3%A9-agust%C3%ADn-pulido-t%C3%A9lez> Consultado: Septiembre 30 de 2017.

- Silva, Renán. (2000). “ONDAS NACIONALES La política cultural de la república liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia”. En: *Análisis político No. 41*, Septiembre-diciembre, 2000. Disponible en línea en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/colombia/assets/own/analisis41.pdf> (Consultado en agosto de 2017)
- Steiner, George. (1991). *La muerte de la tragedia*. Trad. E. L. Revol. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana, C. A.
- Thompson, Morton. (1966). *No serás un extraño*. Editorial Bruguera: Libro Amigo.
- Todorov, Tzvetan. (s.f.). “Las categorías del relato literario”. En *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 155-192.
- Trujillo, Luis Fernando. (1993). *La radio como empresa y como medio de información*. Bogotá: Editorial Época.
- Ubersfeld, Anne. (1989). “Texto-representación”. En *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra S.A., pp., 11-41.
- Wellek, René. (1985). “El estudio intrínseco de la literatura”. En *Teoría literaria*. Trad. José M.^a Gimeno. Madrid, España: Editorial Gredos, pp. 163-324.
- Zich, Otakar. (2013). “Estética del arte dramático (1931)”. En *Teoría teatral de la escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Trad. Jarmila Jandová y Emil Volek. Madrid: Editorial Fundamentos: Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, pp., 45-76.